

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

**Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad I**



TESIS DOCTORAL

**Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español,
(1896-1932)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Benito Martínez Vicente

Director

Emilio Carlos García Fernández

Madrid, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**LOS ORÍGENES DE LA CANCIÓN POPULAR
EN EL CINE MUDO ESPAÑOL
(1896-1932)**

Tesis Doctoral

Benito Martínez Vicente

Director

Dr. Emilio Carlos García Fernández

Madrid, 2011

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I

***LOS ORÍGENES
DE LA CANCIÓN POPULAR
EN EL CINE MUDO ESPAÑOL
(1896-1932)***

Tesis Doctoral

Benito Martínez Vicente

Director

Dr. Emilio Carlos García Fernández

Madrid, 2011

***¡RESPETABLE PÚBLICO!
Señores: no alborotéis
Aunque á oscuras os quedéis,
Que á oscuras no se está mal
Y si esperáis hasta el final,
¡ya veréis!...¹***

¹ Berriatúa, Luciano. "Los primeros años del cine en las zarzuelas". Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.153.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a las personas e instituciones que atendieron mis preguntas y resolvieron mis dudas antes, durante y después del proceso de investigación. Sin su colaboración el resultado de este trabajo no hubiese sido el mismo. Vaya por delante mi más sincera correspondencia, admiración y respeto.

A mi director, Emilio Carlos García Fernández, por su conocimiento puesto al servicio de este trabajo de investigación. Ayuda incondicional, sabias directrices y apoyo en todo momento. A Beatriz Tovar Ramírez.

A la historiadora y Dra. Palmira González López, profesora emérita de la Universidad de Barcelona, y a Iolanda Ribas Velázquez. Al Dr. Julio Carlos Arce Bueno, musicólogo y docente de la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense. Al Dr. Luis Deltell Escolar, profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. Al Dr. Daniel Sánchez Salas, docente en el Departamento de Ciencias de la Comunicación II de la Universidad Rey Juan Carlos, además de director de la revista de historia cinematográfica *Secuencias*.

A todo el equipo de Filmoteca Española, quienes supieron hacer de cada día de visionado y búsqueda de información, una aventura que aumentaba mis ganas de investigar y continuar aprendiendo. Sin distinción, a Cristina Pérez Morales, Aurora Rodríguez Gil, Trinidad del Río Sánchez, Margarita Lobo Gómez, Ramón Rubio Lucia, José Luis Rubio Munt, Alfonso del Amo García, Javier Herrera Navarro, Jorge Pantoja Blanco y, desde luego, a José Antonio Bello Cuevas.

A quienes colaboraron conmigo en la Sociedad General de Autores de España (SGAE), y más concretamente al Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de SGAE, con suma gratitud a María Luz González Peña y a Enrique Mejías García. A Eva Cristina Pulido Cubero y a su hermano Antonio Julio.

Al personal de Biblioteca Nacional, de Hemeroteca Municipal de Madrid, de Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid y de Archivo Histórico Nacional de Madrid. Al Instituto de Artes Escénicas y Música del Ministerio de Cultura. Al Instituto de Complutense de Ciencias Musicales. A Fundación de la Zarzuela Española. A Fundación Autor. A

Ediciones Quiroga. A Antonio Navarro Cruz y Ramón Benítez Cordones de Filmoteca de Andalucía (sede de Córdoba). Al Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera.

A la Red de Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, con especial gratitud a la Dirección y Personal de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información, manifestando mi especial afecto a todo el personal del turno de tarde y, por supuesto, a aquellos que se han convertido en colaboradores de esta investigación. Muy especialmente a Javier Calleja Blanca, Susana Moreno Mauri y Sandra Clemente Pomedá.

A María Elena Méndez-Leite Serrano, y a todas las personas que he conocido durante esta investigación. Por guiarme.

A mi profesión y compañeros.

A mis amigos.

A mi familia. Presente y ausente.

A mi madre, Luisa Vicente. Siempre.

A mi padre, Alfonso Martínez. Todo.

A ti y al niño que no quiere dormir.

Gracias a todos, hoy y siempre, por permitirme caminar y aprender a su lado. Tan cerca y tan lejos. Para ellos mi respeto, sincera admiración, compromiso y amor.

Benito Martínez Vicente

Madrid, mayo de 2011

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA.....	11
1.1. Elección y justificación del tema.....	13
1.2. Hipótesis y objetivos.....	16
1.3. Metodología aplicada.....	20
1.4. Fuentes consultadas.....	21
1.5. Desarrollo de la investigación.....	25
II. CANCIÓN POPULAR - COPLA.....	31
2.1. Unidades musicales de medida.....	33
2.2. Evolución del folklore y prehistoria de la copla.....	36
2.1.1. Evolución del folklore en Europa.....	37
2.2. El folklore andaluz.....	47
2.3. Formas musicales autóctonas presentes en el cine español.....	48
2.3.1. Tonadilla.....	50
2.3.2. Zarzuela.....	57
2.3.3. Pasodoble.....	67
2.3.4. Ritmos frívolos y extranjerizantes.....	71
2.3.5. Cuplé.....	75
2.3.6. Copla andaluza / Canción andaluza.....	81
2.3.7. Canción española / Copla española.....	85
2.3.8. Copla.....	89
2.4. Implantación de la copla como género musical.....	10
0.....	
2.5. Cine, sonido, música. Un espectáculo complejo.....	110
2.5.1. Los problemas del sonido.....	116
2.5.2. La radio como telón de fondo.....	117
2.5.3. Los acompañamientos musicales.....	120
2.5.4. Soportes sonoros.....	124
2.6. Primeros compositores e intérpretes.....	131
2.6.1. Siglo XVIII.....	155
2.6.2. Siglo XIX.....	160
2.6.3. Siglo XX.....	163
2.7. Historia, evolución y cartografía del flamenco.....	209
2.7.1. Prehistoria e historia del flamenco.....	210
2.7.2. El baile.....	224
2.7.3. Los cafés cantantes.....	231
2.7.4. Cartografía del flamenco.....	238
2.7.5. Cantaores e intérpretes.....	244
III. CINE MUDO ESPAÑOL.....	257
3.1. Introducción.....	259
3.2. Los espectáculos teatrales.....	278
3.3. Los espectáculos cinematográfico-teatrales y el teatro musical filmado: el cine-teatro.....	293
3.4. El espectáculo cinematográfico, el teatro filmado y la radio filmada.....	295
3.4.1. El espectáculo cinematográfico.....	297
3.4.2. El teatro filmado.....	302

3.4.3. La radio filmada.....	304
3.4.4. Los rótulos e intertítulos.....	307
3.4.5. El explicador o comentador.	309
3.4.6. Los primitivos espectadores.	311
3.5. Las primeras películas mudas de corte nacional-popular.	315
3.6. El color.	316

IV. RELACIONES CANCIÓN POPULAR - CINE MUDO ESPAÑOL..... 319

4.1. Introducción.....	321
4.2. Estereotipos fílmicos en el cine mudo español.....	322
4.3. Imagen fílmica de la canción popular en el cine a través de sus personajes	323
4.4. Géneros y subgéneros	327
4.5. El final del período mudo.....	373
4.5.1. España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.....	375
4.5.2. La transformación mudo-sonoro (1929-1932) y sus costes.....	379
4.5.3. Los albores del sonoro. El cine comienza a hablar (aunque siempre tuvo la palabra) ...	382

V. CONCLUSIONES 389

VI. CLASIFICACIÓN DE COPLAS 395

VII. BIBLIOGRAFÍA..... 403

VIII. OTRAS FUENTES CONSULTADAS..... 425



INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

El principal objetivo de la presente investigación supone la realización de un estudio en profundidad de los orígenes de la canción popular y su relación con el cine mudo español durante el periodo 1896-1932; unido a la utilización de los distintos aparatos grabadores y reproductores de música y sonido para conseguir la integración de los sonidos en el rollo de celuloide, sus diversos experimentos y la consecución final del intento.

1.1. Elección y justificación del tema.

Trazaremos varias líneas de investigación a la par y todas diferentes y coincidentes. La primera supone un recorrido histórico desde la tonadilla y sus antecedentes hasta la copla. Desde el protocine y el precine hasta la primera película rodada que puede ser catalogada como sonora, hablada y cantada, es decir, rodada con sonido directo en territorio nacional. Desde los primeros intentos técnicos con los distintos aparatos grabadores y reproductores de sonido mecánico hasta el momento en que el cine comienza a utilizarlos en beneficio propio y buscando una novedad, la del sonido, mediante la sincronización de discos durante la proyección hasta conseguir la primera integración del mismo en la banda de película. Mostrando los diferentes intentos y logros de sonorizar las películas y deteniéndonos en el momento en que el sonido directo no se presenta sincronizado a la banda de película durante la proyección o postsincronizado en el rollo, sino que se muestra integrado en la misma en un filme con formato de largometraje, siendo este de corte nacional-popular. Todo ello confluye en catalogar los diferentes momentos en que el cine español produjo mediante sincronización del sonido mecánico escenas de baile, piezas flamencas, cantables de zarzuela, la participación de una artista folclórica en una película muda, los intentos de sonorización sincronizada en los años veinte, aunque también se produjeron con anterioridad, y el primer largometraje folclórico rodado con sonido directo en territorio español.

Partiendo desde el siglo XVII y llegando hasta el XX realizaremos una catalogación de formas musicales, de tipos de representaciones teatrales, de

compositores de los géneros catalogados, artistas de la canción y del teatro y de aquellos intérpretes para quienes la música fue una actividad sobrevenida tras su participación en la gran pantalla, aparatos grabadores y reproductores mecánicos de sonido y música, y aportaremos una línea de catalogación no generalista y sí particular, para la catalogación de los filmes por géneros musicales. La presente investigación plantea la catalogación histórica de los diferentes géneros musicales y teatrales que han llevado a España a tener, tras diversas mixtificaciones, la copla como forma musical, máximo exponente de música autóctona que, además, actúa como referente en el resto del mundo. A esto, además añadimos la utilización que el *Cinematógrafo* realizó de estas distintas formas musicales tipificadas en beneficio propio.

En ocasiones se ha considerado la canción popular de forma despectiva, para el vulgo y alejada de la clase culta, cuando lo cierto es que las formas musicales que estudiamos poseen el componente común de ser piezas que triunfaron de forma popular y contaron con el beneplácito del público. Además los públicos cultos no apreciaron el cine, aunque a los pocos años del nacimiento de *Cinematógrafo* las películas comienzan a dirigirse a un público de elevado nivel cultural y más adelante, tras el trasvase de espectadores al espectáculo “en vivo y en directo” del teatro, dejen de hacerlo y se dirijan al público más popular.

Las razones que motivan e impulsan la realización de la presente investigación son las siguientes:

- La relación entre la canción popular y el cine mudo español. Investigación de la evolución cinematográfica como ente individual y progreso de las formas musicales de manera autónoma, especialmente la copla, luego uniendo las dos Artes para estudiar su confluencia fílmico-músico-histórica.

- La relación de estas formas musicales autóctonas tipificadas en esta investigación y su relación con el cine mudo español, en la que hasta la fecha no se había profundizado.
- La catalogación hasta ahora incompleta de las formas musicales españolas desde la tonadilla y sus antecedentes pasando por el flamenco, la canción andaluza y la canción española hasta llegar a lo que se conoce como copla, sin olvidar el baile, el toque y el zapateado y las manifestaciones estilísticas de estos.
- Resulta muy interesante la investigación histórica de las formas y manifestaciones musicales que ha conocido nuestro país y su relación con el cine en el periodo mudo, ya que la copla presenta “historias de vida contadas en tres minutos”, concepto que relacionaremos con el que asevera que las películas son “escenas de la vida real”.
- Centrar la edad de oro de la canción nacional en relación con la ópera, la zarzuela grande y chica, la comedia, el drama, los ritmos frívolos, ya que todos eran modalidades escénicas con teatros para su expansión y mantenimiento, y luego la canción adquirió personalidad propia y también se asentó en locales sostenidos por los espectadores.
- Y una de las razones más importantes que justifican la elección de nuestro objeto de estudio no es otra que investigar de forma seria y rigurosa las creaciones fílmicas de corte nacional-popular y folclórico en el periodo mudo, añadiendo además, unas variables de catalogación por géneros musicales.

La elección de nuestro objeto de estudio la justificamos al tener en cuenta lo que significa para la historia del cine español la filmación en época temprana de piezas de cantables o piezas completas de música popular en relación al nacimiento del cine, que se presentó desligado del sonido directo.

Nuestro propósito igualmente se forja en el gran número de películas práctica o totalmente desconocidas para el público a nivel mundial y, especialmente, español, que incluyen en su metraje diferentes formas musicales españolas creadas o desarrolladas en España, confluyendo finalmente en la copla. Minguet Batllori asevera que la nuestra “tal vez sea una de las cinematografías europeas con un más alto registro de pérdidas de material original”². No podemos centrarnos únicamente en las modas musicales imperantes en cada periodo histórico, por lo que también hemos de tener en cuenta el devenir histórico, social y político que acompaña a este periodo de estudio comprendido entre 1896 y 1932.

1.2. Hipótesis y objetivos.

Nuestras hipótesis de partida quieren comprobar:

- Si realmente, a lo largo de su periodo mudo, el cine incluye o no canción popular y/o copla, tal y como la entendemos.
- Si el cine se nutre de las pocas artistas que realmente triunfaban en la canción y la radio a principios del siglo pasado, aun teniendo que sincronizar película y disco durante su pase comercial.
- Si la canción supone una actividad sobrevenida para una artista tras sus primeras películas o si se da el caso de otras que sólo cantaban en la gran pantalla.
- Si se da una relación de forma directa entre los distintos cambios que se producen en el cine durante el periodo mudo y las formas musicales que se fueron sucediendo en España, concluyendo en la copla, durante los años que enmarcan el nacimiento, auge y final de esta etapa.

² Minguet Batllori, Joan María. “*Certezas e incertidumbres: el final de los orígenes del cine español, 1914-1920*”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.373.

De entrada, manifestamos nuestra preocupación porque aún hoy no se han establecido los principios estéticos de nuestro cine ni se ha llevado a cabo, de forma mínima, la transición teórica hacia la praxis, por lo que en este aspecto se produce un vacío a la hora de abordar el estudio de nuestro cine y, por tanto, continúa difusa la línea que deriva en lo que realmente es copla.

En cuanto a los objetivos, hemos de señalar que serán diversos y complementarios, dada la naturaleza pluridisciplinar de nuestro objeto de estudio, como veremos a continuación, siempre desde un punto de vista epistemológico:

- a) Estudio del cine mudo español en su vertiente musical y su relación con la canción popular, deteniéndonos en sus temáticas más recurrentes, y terminando en la copla.
- b) Elaboración de una cartografía de la copla y el flamenco y sus distintas manifestaciones estético-musicales.
- c) Definición de las diferencias entre las distintas formas musicales para no dar lugar a nuevas confusiones estilístico-históricas.
- d) Ampliar la terminología empleada para la catalogación de los distintos géneros y subgéneros concebidos por el cine español de corte nacional-popular.
- e) La “españolización” de la música y el cine y su retroalimentación ya desde la etapa muda, unido a la cultura musical de nuestro país en aquellos años, desde un punto de vista semiológico. Relacionaremos cine español mudo con canción popular española descifrando sus interrelaciones, cuáles eran sus temas más recurrentes y recurridos, mediante la inclusión de documentos que nos acerquen a la forma de hacer música en nuestro país y al acopio que el cine hizo del sonido.
- f) Relaciones entre otros espectáculos existentes y la copia del modelo comercial por parte del cine en cuanto a difusión y expansión, por ejemplo, mediante la copia del modelo comercial del teatro.

- g) Si la copla es, evidentemente, sonora, y el cine era mudo, conoceremos qué fue primero: ¿el cine mudo o el cine sonoro con sonido sincronizado³? Intentaremos dar respuesta a esta cuestión apoyándonos, además, en la historiografía y resultados de las *Chronoscènes* de Léon Gaumont⁴ y las *Phonoscènes* de la casa *Pathé*⁵, y teniendo como base los experimentos de Dickson y Le Prince.
- h) Clasificación y enumeración de los estereotipos ya que en el cine español se han dado cuatro personajes⁶ femeninos fundamentales: la maña, la gitana o gitanilla, el mito de *Carmen la de Triana* y la joven señorita de buena familia que ingresa en un típico convento, que son, por otro lado, personajes sujetos a continuas revisiones a lo largo de la historia de nuestro cine.
- i) Comprobar si las mujeres son las que durante muchos años interpretan la copla y las mejor ponderadas en este campo, al contrario que en el flamenco. Sin duda, serán protagonistas de muchas películas, pero hay que comprobar si quedan satisfechas en cuanto a sus resultados, ya que los estereotipos, como sucedería a estas intérpretes, con escasísimas excepciones, las encasillaría en papeles de gitana en películas en clave de comedia o sainetesca y de corte costumbrista. Muy pocas son las que trabajarán en el cine, siendo los nombres más representativos los de Pastora Imperio, Raquel Meller e Imperio Argentina, si bien su acercamiento real a la copla y no a los ritmos de moda se produce tras la Guerra Civil

³ Ya en 1902 Gaumont hace una demostración de su Cronófono, un sistema de sonido sincronizado. 1902-1906, Alice Guy dirige más de cien phonoscènes (fonoescenas), películas hechas para el Cronófono. Ampliar en *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. Este es un apunte a la idea de la existencia del cine “parlante” con sonido sincronizado antes de la presentación misma del *Cinematógrafo* de los hermanos Lumière.

⁴ Léon Gaumont (París, 1864 - Sainte-Maxime, Francia, 1946).

⁵ Charles Pathé (Chevry-Cossigny, Francia, 1863 - Montecarlo, Mónaco, 1957).

⁶ No nos centraremos en los personajes y estereotipos masculinos.

española. Se hace meritorio señalar que no encontramos nombres masculinos relacionados con estas formas musicales y el cine en el periodo que abarcamos, con la única excepción del cantaor Antonio Pozo *El Mochuelo*.

- j) Análisis de las características principales de cada uno de los artistas reseñados en cada capítulo para dejar sentadas las bases del estilo que cada uno cultivaba en sus inicios y durante nuestro periodo de estudio.
- k) Establecimiento de un corpus propio de catalogación de películas realizadas en España o por personal foráneo en territorio nacional, siguiendo unos criterios propios.

Por último, llegar a unas conclusiones que nos permitan confirmar la presencia de las catalogadas formas musicales y la representación, aunque mínima, de una primigenia copla en el periodo cinematográfico comprendido entre 1896-1932, sobre todo en los últimos años del periodo.

Inicialmente, durante la elaboración de un estado de la cuestión y en el periodo de preproducción y recopilación de datos, la idea primigenia era reflejar cómo el cine mudo español se ha nutrido de la copla, también alimentado y retroalimentado, mediante de la inclusión en los repartos de las películas de artistas provenientes del mundo de la canción ya conocidas también por la primitiva e incipiente comercialización de grabaciones musicales, y cómo el cine utiliza en beneficio propio este tipo de canción tan nuestra, ofreciendo, por otra parte una imagen irreal de España, y cómo esta forma musical se nutre del cine igualmente para llegar a un mayor sector de público.

Tras la elaboración de un concepto situacional sobre los orígenes de la cinematografía, en el que análogamente incluimos el nacimiento y avances del folclore a nivel nacional y, paralelamente las músicas europeas, nos proponemos una aproximación fenomenológica entre el cine y la música

españoles y españolizados, realzando los mecanismos estructurales de la pregnancia de la imagen y la emoción sonora. Tiempos en que la radio arrasa ya en Estados Unidos, época en que el público se acostumbra a escuchar la voz de forma mecánica. La radio ya hace fuerte competencia a la imagen, aunque, en cambio, el teatro atrae a una gran masa de público.

1.3. Metodología aplicada.

La metodología empleada para llevar a cabo nuestra investigación se ha dividido en las siguientes fases:

- a) Recopilación bibliográfica de géneros musicales españoles, de representaciones escénicas, de cine mudo español, de autores foráneos que escribieron sobre nuestra música y cine, recopilación de diccionarios para aclaraciones terminológicas.
- b) Igualmente recopilación hemerográfica del periodo 1896-1932, e incluso anterior y posterior para conseguir datos que faltan, complementar otros o, simplemente, aportar nuevas fuentes.
- c) Una vez realizadas las selecciones bibliográfica y hemerográfica, se procedió a la realización de un análisis exhaustivo de la prensa de la época, bien en copia física, bien en copia digital o microfilmada, y a la búsqueda de datos a través de Internet.
- d) Tras la recopilación, se procedió a la clasificación y ordenación de la información más relevante que permitiera contrastar los diferentes puntos de vista obtenidos.
- e) También se procedió a solicitar a diversos autores artículos propios publicados e inéditos, que tuvieron a bien remitirnos con sumo gusto, y, además, incluyeron otros nuevos que consideraron destacables.
- f) Otra vía para contrastar información y realizar acopio de nuevos datos tras los pasos anteriores y para continuar contrastando, consistió en, provistos de un magnetófono, entrevistarnos con

diferentes personas relacionadas con el cine y la música, con profesores de cine y diferentes organismos oficiales.

- g) El siguiente paso lo supone la elaboración de la filmografía que consideramos esencial para la consecución de nuestra investigación, desglosada por directores e intérpretes, por lo que procedemos al visionado de 168 filmes, siendo cada uno catalogado alfabéticamente en fichas. Respecto a los que no fue posible visionar en uno u otro soporte, por constar como perdidas las copias, se procedió a la búsqueda de información por las mismas vías anteriores: bibliográfica, hemerográfica y a través de Internet en fuentes oficiales. De los mismos se ha adjuntado la mayor cantidad de información posible.
- h) Por último, se procedió a un recorrido sobre bibliografía histórica para la ampliación documental y una mejora en la elaboración del corpus de catalogación

1.4. Fuentes consultadas.

La aproximación al estudio del cine mudo ha supuesto una trayectoria no exenta de dificultades, sobre todo, ante el problema añadido de la escasez de fuentes documentales concretas. La archivística cinematográfica en nuestro país acusa una todavía una escasa catalogación o censo de las películas de nitrato, revistas, guiones y otro tipo de materiales. De la época muda no se sabe a ciencia cierta cuántas fueron en total las películas rodadas, cuántas se conservan en la actualidad, en qué estado y en qué localización.

Queremos aclarar el porqué de la escasa conservación existente de filmes de corte folclórico de las primeras décadas del cine español, al no existir una clara política de conservación hasta 1928-1929 y porque la documentación a la que se atribuye la dirección de determinadas películas primitivas suele ser, en muchos casos, insuficiente.

El estudio del cine mudo supone un camino que se presenta lleno de interesantes propuestas porque conduce a un universo cinematográfico poco explorado, donde queda mucho por estudiar y descubrir, al ser un tipo de cine casi desconocido hoy en día, dejado de lado y, a veces, menospreciado.

La diversidad sobre las versiones que han vertido fuentes impresas anteriores hace obligatoria una llamada de atención sobre algunos problemas con que futuros investigadores pueden encontrarse, por lo que intentaremos ser lo más rigurosos posibles en cuando adscripción. Los errores más comunes que nos hemos encontrado a la hora de elaborar nuestra clasificación son los siguientes:

1. Variedad de adscripción de una obra a uno o diversos autores.
2. Coexistencia de los mismos títulos siendo obras diferentes.
3. Apellidos de origen extranjero mal catalogados.
4. Confusión entre nombre de pila y apellidos de autores españoles.
5. Desconocimiento de pseudónimos.
6. Títulos en lengua extranjera.
7. Utilización de paréntesis y corchetes.
8. Tratamiento de la información del número de representaciones.
9. Compañías de aficionados que coexistían con compañías profesionales.
10. Ausencia de espectáculos y danza y recitales unipersonales.
11. Abreviaturas.
12. Alfabetización.

La metodología empleada en esta parte de la investigación se halla centrada en la búsqueda y recopilación de información. Por un lado de las distintas formas musicales autóctonas que hemos recopilado de los visionados realizados a películas realizadas entre los años 1896 y 1932. Especialmente buscando aquellas que contienen alusión o referencias a la copla, prehistoria, historia e intérpretes de ésta. Igualmente hemos indagado

en la prehistoria, historia y evolución del flamenco para con su relación con el cine, incluyendo a sus intérpretes y si éstos han participado en producciones cinematográficas. Además, examinamos la historia del cine español, elaborando una cronología desde 1896 hasta 1932 de los filmes que contienen una o varias formas musicales autóctonas, sobre todo, la copla. Y, por último, la compilación de la escasa información, muchas veces errónea que ha sido publicada a través de diversas fuentes.

Partiendo de las informaciones recogidas y documentos seleccionados, abordaremos las siguientes vías de investigación:

- a) *Cinematográfica*: mediante la reunión y visionado de las películas de corte folclórico claves en el periodo del cine español comprendido entre 1896 y 1932, y la catalogación en fichas siguiendo los parámetros descritos. Hemos encontrado escasas películas sobre la copla o que la contengan y, si bien, las primitivas se hallan perdidas o la forma musical de la que se ocupan es el flamenco. Las localizadas, por su parte, están fechadas en la década de los veinte o muy cercanas a la llegada del sonoro.
- b) *Musical*: recopilación de formas musicales, ritmos y canciones autóctonas que se recogen en las películas citadas, algunas de las cuales forman parte del imaginario colectivo y cinematográfico. Otras, por su parte, han dado título a filmes de corte folclórico. Si es posible localizarlas en disco, también citamos los diferentes soportes y formatos donde se puedan encontrar, incluso algunas de sus posteriores versiones si la hubiere. Se recoge, también, la localización de la partitura, en caso de conservarse. Lo cierto es que las primeras y “frívolas” formas musicales que coexisten o van sucediéndose en España, dan lugar a otros tipos de músicas más “serias” y que aún a día de hoy forman parte de nuestra imagen como país dentro y fuera de nuestras fronteras, dando lugar a conceptos como “lo español” o “españolidad”. La importancia que posee la copla dentro del cine

español no es un tema que se haya estudiado de forma amplia y, es por ello, que nos hemos propuesto llevar a cabo nuestra investigación. Es decir, no se ha abordado la relación directa de la copla con el cine español ni de éste con la copla, por lo que nuestro objeto inicial de estudio comprendía abordar este tema.

c) *Bibliográfica*: mediante el análisis de las diferentes fuentes bibliográficas del periodo estudiado procuramos apoyo al estudio de la relación entre las formas musicales autóctonas y la forma de los realizadores de abordar la realización cinematográfica. Estando siempre atentos a la prehistoria, historia, evolución y transformación de la copla y, de forma más breve e igualmente estructurada, del nacimiento, historia y evolución del flamenco y su relación frágil, y a la par que intensa con el celuloide. A la hora de abordar la historia de la copla nos hemos detenido en la evolución del género a la par de la evolución histórica de nuestro país, de forma amplia examinamos el tratamiento que se ha ido otorgando a la copla, un género que evolucionaría de la tonadilla y que surge como respuesta patria al romanticismo italiano, a la *chançon française*, a las sinfonías nacionalistas rusas y a los *singspielhaus* de Berlín, siendo éste último un género teatral parecido a la zarzuela española, evolución, dicho sea de paso, no exenta de complicaciones, ya que según el Ejecutivo que gobernase sería tenida en mayor o menor estima; otros la estigmatizarían tras el fin del franquismo, al considerarla afín al régimen y exaltar sus valores, cuando esto no se corresponde con la realidad. Contrariamente a la moda que inicialmente supone la copla antes de su asentamiento musical, el cuplé se impondría a través del cine, sobre todo, años después de su época dorada.

d) *Hemerográfica*: parte del trabajo en la que hemos estudiado qué información se publicaba en cada época sobre las distintas películas de corte folclórico rodadas en nuestro país. Analizamos las distintas fuentes bibliográficas del periodo 1896-1932, en especial los diarios

ABC y *El Liberal*, entre otros; en prensa especializada se tuvieron en cuenta principalmente *Arte y Cinematografía*, *El Cine*, *Cinegramas*, *Cinema Variedades* o *La Pantalla*, entre otras publicaciones. Destacaremos en algunos casos la escasez de datos que ofrecen algunas de estas publicaciones. También consultamos revistas especializadas en música. Se produce el problema añadido de que no todas las obras consultadas recogen las fuentes básicas en relación a las obras cinematográficas, teatrales o literarias mencionadas en sus páginas. Muchas de las mismas únicamente recogen título, fecha, lugar de estreno o representación y, en algunos casos, tiempo de representación. Se echa en falta un mayor inventario de datos en lo referente a los autores extranjeros y sus obras.

- e) *Internet*: a través del denominado “Cuarto Medio” indagamos en diferentes revistas y publicaciones digitales, además de consultar publicaciones relacionadas con la copla y el flamenco, para ampliar nuestras conclusiones. Uno de los inconvenientes que encontramos es la deficiente actualización sobre datos referentes a las obras de consulta y a las diferentes filmografías de artistas y directores.
- f) *Histórica*: para contextualizar los distintos periodos por los que han transitado las distintas formas musicales autóctonas y cómo las ha recogido nuestro cine. Así, designamos las películas rodadas hasta 1910 como “películas primitivas”.
- g) *Definiciones*: incluimos todas las denominaciones y definiciones de los términos que encontramos o que incorporamos *motu proprio*.

1.5. Desarrollo de la investigación.

La presente investigación se divide, además de en *Introducción metodológica*, *Conclusiones* y *Anexos*, en tres grandes partes, siendo la primera *Canción Popular-Copla*, donde se recoge la prehistoria e historia de la canción popular, concluyendo en la copla, y pasando primero por la investigación histórica de la evolución del folklore en Europa, el folklore

andaluz, una tipificación de formas musicales autóctonas en España. Con esto llegamos a la implantación de la copla como género musical autóctono, aunque derivado del cuplé, como veremos.

Cine Mudo Español es la segunda gran parte. En nuestro país se poseía un pensamiento cinematográfico alejado de la grandilocuencia de las producciones hollywoodienses y que, a pesar de intentar emularlas, no se conseguiría seguir sus pasos, siendo uno de los motivos de la escasa exportabilidad del cine español en los primeros tiempos, achacable en buena parte a la deficiente producción de nuestras películas, centradas y concentradas en torno a un falso andalucismo o madrileñismo, como veremos. También, y buscando un esclarecimiento de la paralización profesional del cine de corte folclórico según los acontecimientos políticos y tras la pérdida de interés del gran parte del público por el cine, en este periodo se intenta dotar de respetabilidad al cine y alejarlo de la concepción *amateur* de los inicios, influenciado por escritores y pensadores del momento quienes aun no estando relacionados con la cinematografía, algunos escriben guiones o dirigen su propia novela homónima para el cine impulsados por su importancia en el espectro literario y porque es una nueva vía para llegar al público.

Relaciones Canción Popular-Cine Mudo Español, es la tercera y última. Aquí se intenta discernir cuál es realmente la primera película de corte folclórico muda, sincronizada, sonora, hablada o parlante, cantada, hablada/sonora, y hablada/sonora/cantada; es decir, que reúna una, varias o todas las características, teniendo en cuenta todas aquellas que se rodaron en el periodo abarcado y las realizadas en los albores del cine sonoro, las cuales presentarían multitud de problemas técnicos a la hora de su exhibición en salas comerciales.

La cifra de películas que se ha producido en las industrias españolas referentes o referidas al género folclórico ha generado algunas polémicas. Es por ello que consideraremos la escasez y dispersión de información, ya

que procede en su mayor parte de libros, publicaciones o revistas especializadas en cine y, en menor medida, en flamenco, que no en copla. Es por ello que a las películas que hoy están perdidas las daremos en denominar “películas sugeridas”⁷ cuando hagamos alusión a las mismas.

Los cultivadores de la copla cimentaron las bases y, posteriormente, revalorizaron los ritmos musicales autóctonos españoles, aislándolos de contenidos políticos o satíricos y tiñéndolos de dramaturgia desde una perspectiva más actual, con un creciente interés en alimentar este tipo de composiciones y de preparar espectáculos, ya con los ritmos frívolos abandonados por parte de autores e intérpretes. Es por ello que realizamos un análisis cuantitativo de las obras de los autores adaptados a la gran pantalla.

A pesar de haber estado siempre a la cola de los principales países europeos y, sobre todo, de Estados Unidos en materia de cine, desde donde nos llegaría y sigue llegando la mayor parte de las proyecciones que acapararían las carteleras patrias, el cine español ha realizado y presentado películas que forman parte de nuestra memoria colectiva, y para algunas de las cuales los autores han preparado composiciones magistrales, unas veces extraídas de obras anteriores, y otras que se integrarían en el repertorio de la copla. Algunos autores de copla, como el maestro Quiroga, se ocuparían de algunas bandas sonoras para el cine, no obstante en un periodo posterior al que nos vamos a ocupar, aunque en la actualidad existen no compositores exclusivamente dedicados a esta tarea, dicha función tampoco era posible encontrarla como tal en los años que abarca nuestra investigación.

Directores, productores, guionistas y demás trabajadores del cine español han optado por mostrar de forma estereotipada, repetida y vulgar la

⁷ Entre un ochenta y un noventa por ciento de las producciones rodadas durante el periodo mudo ha desaparecido. En su tiempo se las consideraba, tras los pases comerciales, películas sin futuro comercial al estar muy deteriorados los negativos y aún no existir diversos formatos para comercializar otros tipos de ocio.

concepción del universo de lo español a través de nuestras películas. De ahí surgieron varios subgéneros, que catalogaremos⁸ como *Tonadilla*; *Zarzuela*; *Pasodoble*; *Flamenco: baile y zapateado*; *Ritmos frívolos y extranjerizantes y cuplé*; *Españolada o "l'españolade"*; *Andaluzada: Copla andaluza / Canción andaluza*; *Canción española / Copla española / Copla*; y *Cantes o formas regionales*. En cada uno de estos apartados recogeremos el primer título de referencia realizado, si lo hubiere, o en su defecto el más destacado históricamente dentro del periodo que nos ocupa.

Mediante la elaboración de un corpus de catalogación propio de cada uno de los estilos o géneros musicales mencionados procedemos a catalogar cada filme dentro del género al que corresponda en su relación aplicada con el cine, por lo que obtendremos una relación cuantitativa y cualitativa de filmes que incluyen piezas musicales en su totalidad o fragmentadas y que guardan relación directa con la copla, considerado hoy género musical español por antonomasia, de la que se nutre, tímidamente como veremos, ya que en el periodo mudo son otros los géneros que se hallan en pujanza, y la copla aún no se ha conformado como se la llegará a conocer mundialmente, y ni en España contamos, hasta los albores de la década de los años treinta del pasado siglo con la aparición del triunvirato Quintero, León y Quiroga, verdaderos cultivadores de ritmos de, por y para España, que puedan considerarse propios y exportables, al menos a territorios de habla hispana. Hasta entonces conocemos a autores como José Juan Cadenas, compositor exclusivo de su pareja, *La Fornarina*, o Álvaro Retana, quien básicamente escribiría cuplés.

Por último, queremos destacar algunos puntos a tener en cuenta por el lector. No hablaremos de cine de "marca España" por ser el concepto de

⁸ Entendemos que clasificaciones tales como "*andaluzada*" o "*españolada*", que hemos utilizado en anteriores investigaciones, no necesariamente han de resultar términos despectivos hacia nuestro cine.

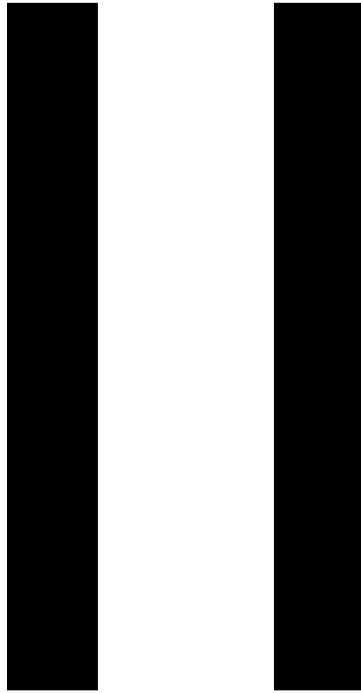
“marca” posterior al periodo cinematográfico que nos ocupa. Igualmente no designaremos “cintas” a los títulos citados, al ser un término acuñado con posterioridad este concepto de la era de las cintas de vídeo, cercano a los años setenta.

La elaboración de este trabajo ha supuesto un gran esfuerzo, sobre todo en la recopilación de información de los últimos años del siglo XIX y la primera década del siglo XX, y ha supuesto un verdadero reto, ya que serían años en que la copla aún no había tomado su forma conocida mundialmente, y no había obtenido en nuestro país el gran reconocimiento que se le comenzaría a brindar tras la posguerra, y también porque el cine español experimentaría desde los años cuarenta un giro de ciento ochenta grados en la forma de abordar la copla, como a finales de los veinte abordaría, solventando muchos inconvenientes, la implantación del sonoro y los problemas de adaptación de las salas comerciales al sistema. El interés por intentar exponer una parte, en gran medida desconocida, de nuestra industria cinematográfica, es lo que nos ha mantenido activos para realizar este trabajo y, en un futuro, impulsar otros.

Esperamos y así lo manifestamos, que esta aportación a la investigación resulte de interés y sirva para un mejor conocimiento del cine español, de la copla y de la relación que ha unido y desunido a ambos a lo largo de la historia colectiva de nuestro país, especialmente en el periodo mudo. Creemos que las perspectivas que ofrecemos ayudarán a futuros investigadores en las materias expuestas y en las dudas que sobre las mismas pudieran tener.

Siendo conscientes de las muchas horas de investigación que aún resultan necesarias para seguir abordando y ampliando la relación que desde hace más de cien años mantienen, con altibajos y claroscuros, la copla y el cine español, esperamos que algunos puntos de los que se abordan en esta investigación otorguen pie a otros investigadores para

aportar nuevos y significativos datos sobre la relación de estas dos Artes. El cine, Arte universal, y la copla, Arte español conocido en el mundo entero.



CANCIÓN POPULAR

COPLA

En la primera de las tres grandes partes que componen nuestra investigación nos centraremos en los ritmos musicales que están integrados en la cultura musical española y de los que el cine, en mayor o menor medida se ha nutrido, aunque lo cierto es que ambos se han retroalimentado. Desde el punto de vista textual, estos géneros que procedemos a estudiar se encuentran muy mediatizados por una serie de mecanismos como ritmos y formas que le son afines.

España es un país de gran tradición sonora, aunque no de vasta cultura musical. La cultura marco de la identidad colectiva y el papel desempeñado por el arte popular como constructo base del cine español para el consumo de la cultura de masas han mostrado a lo largo del tiempo una imagen deformada y estereotipada del contexto reflejado como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de identidad referencial.

Multiplicidad de denominaciones de corte similar son las que nos pueden conducir a confusión a lo largo de este estudio, por lo que manifestamos que alguna terminología será recogida en citas como originalmente lo hicieron sus respectivos autores, esperando por nuestra parte no generar confusión en el lector.

El musicólogo Julio Arce Bueno define los elementos que intervienen en la producción de la música popular: el autor que compone la obra musical; el intérprete que ejecuta la obra; los intermediarios entre los autores e intérpretes y las empresas discográficas⁹.

2.1. Unidades musicales de medida.

La música supone un discurso temporal que puede ser compuesto temporalmente y que ha de constituir una estrategia interna propia de repeticiones y variaciones para dar forma a un universo propio de referencias que impacten los hechos sonoros en la memoria. Esto puede

⁹ No confundir la fusión de estos elementos con el concepto posterior de comercialización de los formatos sonoros y el *management*.

ocurrir también mediante la palabra añadida, ya que esta, por lo general, es la que ayuda a prefijar y retener el ritmo, como suele suceder con el estribillo de las canciones y el ritmo supone el orden de la duración y discurrir del tiempo ya que estructura la periodicidad de las unidades de medida.

En orden ascendente veremos las diferentes unidades medida, las cuales nos van a servir más adelante para ir configurando los distintos géneros musicales investigados. Unidades como los *pulsos* conforman la duración de una o más notas reguladas por unidades periódicas de mayor duración denominadas compases que consiguen hacer más fácilmente reconocible la pieza completa auditivamente; compás o unidad de tiempo, referido al modelo de agrupación métrica de una obra concreta, como veremos en los casos del flamenco; *metro* o *métrica*, que trata de la acentuación regular de los fragmentos en fracciones rítmicas determinados.

En cuanto al *ritmo*, “puede ser entendido: a) como el fluir natural y acompasado del tiempo y b) como el alma del *metro*, es decir, como lo que infunde vida o vivifica al *metro*. *Metro*, en cambio, es *ritmo* regulado y fijado (razonado) por la medida (número), es decir, un principio de articulación con el que se exterioriza el *ritmo* y se supone la *forma*. La primera definición indica, que el *ritmo* es una especie de fenómeno natural que el hombre experimenta como *medida y elabora racionalmente*”¹⁰.

El teórico y filósofo San Agustín¹¹ parte de que: a) todo ser humano distingue por el *sentido*, aunque no sepa razonarlo, la diferencia entre sílabas largas y breves; y b) lo que deleita en los sonidos son sus *ritmos* (movimientos). Ahora bien, el ritmo silábico se manifiesta de dos maneras

¹⁰ Este apartado, al igual que los siguientes, se han extraído de Anuario Musical. nº 64 Enero-diciembre 2009 3-46. ISSN: 0211-3538 Barcelona. Revista de Musicología del CSIC. p.9.

¹¹ San Agustín (354-430) es el primer escritor cristiano que se ocupa amplia y profundamente del “ritmo musical” en su tratado *De música, libri sex*. En el artículo “Reflexiones sobre la procedencia y evolución del “ritmo” en la monodia litúrgica y polifonía medieval”. Al igual que la anterior notación, la presente se extrajo de *Anuario Musical*. Nº64. Enero-diciembre 2009. 3-46. Barcelona. Revista de Musicología del CSIC. p.9.

básicas: a) en la *cantidad* (larga o breve), o b) en el *acumen* (acento), cuando las sílabas son de igual duración.

La notación musical terminó desarrollándose o racionalizándose, desde mediados del siglo XIII, de acuerdo con la teoría métrica (sílabas/tiempo/cantidad/número; longa, breve), precisando cada vez más la longitud o brevedad, es decir, multiplicando o dividiendo matemáticamente el valor (duración) de las figuras. Ambos tipos de medida, no obstante, siguieron conviviendo –la métrica en la polifonía o la rítmica en el canto llano y monodia civil–, e influyéndose mutuamente¹².

También se revisiona la definición conjunta de *ritmo* y *metro*, ya que “ambos conceptos van relacionados entre sí, por lo que desde la antigüedad griega la música occidental empezó con la poesía y con los *metros* o medidas con que se regulaban los acentos de los textos poéticos. El ritmo del discurso sonoro lo creaban la sucesión regular de sílabas largas y breves, pues el “acento” era de duración y no de intensidad. Ese parece haber sido con gran probabilidad el único criterio rítmico con que se compuso e interpretó el canto gregoriano, aunque en forma todavía más libre al tratarse por lo general de textos no poéticos propiamente. Todavía en las primeras composiciones polifónicas medievales tal era el principio regulador. Con el cambio del valor del acento –estrechamente relacionado con la aparición de las lenguas romances– y debido a la dificultad que la multiplicación de las voces suponía en la música mensurada se hizo necesario un ritmo más preciso, es decir, unas medidas más exactas. La introducción del compás permitió fijar la alternancia de tiempos fuertes y débiles, de partes acentuadas y partes átonas, y establecer así una sucesión regular de intensidades que dan variedad y colorido que aumentarán con la ruptura momentánea del ritmo regular mediante la síncopa o la combinación de ritmos y metros diferentes”¹³.

¹² *Ibid.*

¹³ La revisión que apuntamos sobre estos dos conceptos decidimos recogerla del interesante *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. pp.252-253.

Y una tercera definición que no podemos dejar de lado es el *compás*, ya que se considera *ritmo* en el flamenco. Cuando hacemos referencia a *compás* nos referimos a “cada uno de los periodos de tiempo iguales en que se marca el ritmo de una frase musical y el ritmo o cadencia de la misma. También, el movimiento de la mano con que se marca cada uno de estos periodos”¹⁴.

El movimiento de la mano también marca el ritmo de las palmas en el flamenco. Dos son los tipos de palmas de los que hablaremos: palmas claras¹⁵ y palmas sordas¹⁶, terminología que recogemos del documental didáctico sobre flamenco *Flamenco at 5:15* (1983) dirigido por Cynthia Scott, con el *National Ballet School of Canada* y los profesores Susana Robledo, bailaora y coreógrafa, y Antonio Robledo, compositor, ambos españoles, aunque en 1983 los dos ejercían como docentes en Canadá.

2.2. Evolución del folklore y prehistoria de la copla.

Para comenzar el estudio de la canción popular y llegar hasta la copla propiamente dicha y sus antecedentes, hemos de ver la evolución del folklore en Europa, y para iniciarnos en la materia, recogemos la siguiente aseveración:

“*El folklore español es el reflejo de la historia de nuestro pueblo. [...] Basten como ejemplo la sardana, de origen griego, o la jota, de procedencia árabe*”¹⁷.

¹⁴ Cfr. Mota Oreja, Ignacio Hilario de la. *Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio*. Tomo 1º A-H. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988. p.155.

¹⁵ En el documental no se describen, aunque sí se muestra la manera de realizarlas. Aquellas que se realizan con la palma de la mano plana, pero buscando ritmo y *compás*, para jalea, no las del aplauso de agradecimiento al artista, son las palmas claras.

¹⁶ El tipo de palmas que se realizan con las manos en forma convexa, las cuales forman un sonido grave y amortiguado, son palmas sordas. Se suelen utilizar para acompañar los cantes flamencos a la guitarra.

¹⁷ AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.192.

Con ello entendemos que algunos de los ritmos que conforman la idiosincrasia musical de nuestro pueblo son de diversa procedencia y que la mayoría nacen en nuestro mismo continente.

Otro teórico, González Casado, en su Diccionario presenta la definición del término:

Folclor(e): *folclore según el estilo del – Il folk-like*¹⁸, que se puede traducir como “el gusto popular”.

Para otros, en este caso, “etimológicamente la palabra *Folk-Lore* es sajona y compuesta de las dos voces *Folk*, que significa gente, personas, género humano, pueblo, y *Lore*¹⁹, que significa lección, doctrina, enseñanza, instrucción, saber. La palabra *folk-Lore*, por tanto, equivale a lo que en español llamaríamos el saber de las gentes, el saber popular”²⁰. Por tanto, podríamos concluir que el *folclore* de un pueblo, de un país, es un compendio de la cultura que éste ha concebido, elaborado, creado, con sus propios recursos.

2.1.1. Evolución del folclore en Europa.

El cosmopolitismo que vive Europa en el siglo XIX hace que la canción en el continente se constituya como una exaltación de lo nacional. La música en este siglo se va cimentando sobre dos elementos claves: los salones musicales, como locales de tertulia de carácter informal de artistas consagrados, o mediante la realización de modestas reuniones familiares con amigos o conocidos.

¹⁸ González Casado, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000. p.65.

¹⁹ La palabra *Lore* sajona, como la palabra *Lehre* alemana, significa no sólo saber, sino saber antiguo, saber tradicional. Machado y Álvarez, Antonio. *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Dieciséiete. Madrid, 1981. p.3.

²⁰ Machado y Álvarez, Antonio. *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Dieciséiete. Madrid, 1981. p.1.

Aquello que habitualmente y desde el punto de vista más tradicional se entiende por *folk-lore*, pertenece a un ámbito sociocultural que en Europa comienza a desaparecer precipitadamente a finales del siglo anterior (XIX) para dar paso a un nuevo modelo de sociedad marcado por la cultura urbana²¹.

De la interesante revista *Cuadernos de Música*, recogemos un párrafo del número elaborado por Víctor Sánchez Sánchez, titulado *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*:

En el siglo XIX se constituye una revolución liberal y burguesa en Europa, que se presenta como un continente lleno de sentimientos nacionalistas, sentimiento instalado y extendido con diferentes formas y efectos.

En todo el continente se proyectan y componen y obras de carácter local con frágiles planteamientos que en poca o ninguna medida pueden ser relacionadas con los nacionalismos musicales, lo cuál no será óbice para crear composiciones de carácter nacional, incluso universal, buscando una forma de expresión representativa de la idiosincrasia nacional del país.

Pero dos son los hechos fundamentales que condicionan el desarrollo de la música sinfónica de la primera mitad del siglo XIX. El primero es el afianzamiento del concierto público, impulsado por la nueva burguesía, que colocaba la música fuera de los cerrados círculos aristocráticos del siglo XVIII²².

En Europa, el instrumento principal en la inspiración de los compositores es el piano, además del instrumento referencial del siglo XIX²³.

²¹ Martí, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Editorial Ronsel. Barcelona, 1992. p.11.

²² Sánchez Sánchez, Víctor. *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*. Universidad Complutense de Madrid. Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2004. p.14.

²³ El piano había sido inventado por hacia 1710 por el constructor italiano Cristofori. *Ibidem*. p.20.

En el siglo XVIII ya se produce en Alemania un incesante interés por musicar poemas oriundos, aunque lo que pretendía la clase media era el desarrollo privado de la actividad musical.

En cuanto a la relación música-letra, y en este caso, música-poesía, “el *lied* puede significar canción y poesía, ya que no es separable la letra de la música: la poesía se concebía para ser cantada y la música estaba en función de la poesía”²⁴, aseveración de Víctor Sánchez Sánchez que conduce a preguntarnos: ¿qué es el *lied*? Y por ello adjuntamos la siguiente definición:

Lied: “poema lírico de varias estrofas compuesto para ser cantado, ligado a una melodía que se repite en cada estrofa y de tal naturaleza que pueda ser cantada por cualquiera que tenga una voz suficiente y razonablemente flexible, tanto si tiene una formación específica en el arte del canto como si no la tiene”²⁵.

La evolución del folclore²⁶ popular procede de una ética y estética difundidas por la corriente romántica de origen berlinés. Dicha corriente de base herdiana buscaría, ante todo, una dignificación del folclore popular ya que para Herder²⁷ y sus discípulos el folclore representaba la esencia misma del *volkgeist*²⁸, o lo que es lo mismo, el alma popular, el sentimiento del pueblo, el sentir popular, sobre la cual se sustenta la base teórica del

²⁴ *Ibidem*. p.25.

²⁵ Aunque la definición pertenece a Heinrich Koch en *Musikalisches Lexicon* (1905), ante la dificultad de hacernos con el ejemplar físico, la referencia se recoge de la obra citada *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*. *Ibid*. p.25.

²⁶ Adoptamos desde ahora la forma panhispánica de su acepción.

²⁷ Johann Gottfried Von Herder (1744-1803), filósofo y crítico literario alemán, cuyos escritos contribuyeron a la aparición del romanticismo alemán. Como líder del movimiento del *Sturm und Drang* (“tormenta e impulso”) inspiraría a muchos escritores, entre ellos y muy especialmente a Johann Wolfgang Von Goethe, principal figura del romanticismo alemán.

²⁸ Herder sería el autor de la *Volkslieder*, cuya traducción viene a resultar *Poesía del pueblo* o *Canciones populares*, una antología de canciones líricas de todas las naciones, muy propicia para buscar, mediante su conocimiento, la verdadera identidad nacional.

nacionalismo. El *volkgeist* exterioriza la necesidad de un sentimiento de comunidad étnica y cultural por parte de cada grupo, otorgando gran importancia a la cultura y la educación e impulsando el estudio de los valores patriotas.

La educación nacional, según los discípulos de esta corriente, habrá de hacerse a través de baladas, canciones y folclore, entre otros aspectos. Estos alumnos atribuían al folclore el valor de mostrar el alma popular y lo plantean como un hecho diferencial²⁹.

A raíz del predominio del nacionalismo surgirán nuevos focos musicales en la Europa periférica, en países como Rusia, reaccionarios contra Alemania e Italia, pero impregnados musical y culturalmente por el nacionalismo.

Fueron numerosos los intentos por crear una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera u opereta popular y de imitar las foráneas siguiendo sus formas musicales. El *singspiel* supone un género teatral netamente germano, que se mueve en el terreno de la opereta cómica, símil de la *opéra comique* francesa y la zarzuela española.

Volkslieder es el término alemán que designa la canción popular, tipo de canción que serviría de inspiración para el *kunstlied*, otro tipo de canción artística, en esta caso, para cantante y piano.

En esto de la canción, Alemania, poseía gran calidad, aunque no excesiva difusión de su cultura y creaciones.

Por su parte, la corriente romántica francesa no pretendía educar en el espíritu nacional sino gozar de la pasión individual, por lo que fomentaría una “gitanización” del canto y del baile popular favoreciendo, por otra parte, que algunas manifestaciones artísticas se impregnaran de sensualidad,

²⁹ El musicólogo Carl Dahlaus ofrece una visión complementaria, interpretando la categoría de la nacional en música como un “concepto funcional, político y sociopsicológico”. Referencia extraída de Sánchez Sánchez, Víctor. *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*. Universidad Complutense de Madrid Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2004. p.41.

erotismo y ardientes pasiones³⁰, polemizando también sobre el fenómeno de la popularización de la poesía culta y su cara contraria, la apropiación por parte de los poetas cultos de la poesía de corte popular.

Con respecto a la mencionada “gitanización” recogemos unas interesantes aseveraciones que nos ayudarán a comprender mejor nuestra historia musical, como son las siguientes:

“En la península Ibérica tenemos un norte lleno de danzas guerreras, inspiradas en antiguas danzas bélicas de las civilizaciones ibérica y griega. En las vasca y aragonesa esto se representaba para rendir homenaje a la espada del guerrero muerto. Abundan las danzas de sentido religioso, y especialmente en Levante y Mallorca son numerosísimas las de marcada influencia árabe.

Este carácter morisco se funde con el gitano, resultando de esta compleja dualidad el baile flamenco, mal llamado andaluz, ya que existe asimismo en otras regiones españolas.

El panorama general de los bailes españoles podría dividirse en los siguientes grupos: Bailes regionales, Bailes de escuela clásica española, Escuela bolera y Baile flamenco”³¹.

Destacaremos también que algunos autores como Gerald Brenan³² realizan una clasificación personal y autónoma a la hora de catalogar los géneros y atendiendo a criterios propios de clasificación.

En Francia primarían los espectáculos de *opéra comique*, de los que después derivaría el *music-hall*, género que surge en los salones. La canción

³⁰ Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.17.

³¹ El texto en cursiva se ha recogido de AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.192.

³² Edward Fitzgerald Brenan sería un escritor e hispanista británico, perteneciente al Círculo de Bloomsbury quien, aunque maltés de nacimiento, viviría afincado en Málaga hasta su fallecimiento en 1987.

francesa será denominada *mélodie*, siendo estos cantables piezas de representación lírica en clave intimista y sencilla. Y la *grand opéra française*, por su parte, se encargaría de mostrar en sus producciones grandiosas escenas de masas y momentos épicos o gloriosos como coros finales con gran número de miembros en sus filas. Dejaremos de lado el *vaudeville* y el *burlesque*³³, que tuvo una influencia notable sobre el cabaret en Francia. Al igual que podemos considerar, como veremos más adelante, la copla antecedente directo del cuplé importado de Francia, el *burlesque* supone un descendiente directo de la *Commedia dell'arte* italiana.

A diferencia de Francia, España no desarrolló una canción con vocación social, o sencillamente “realista”³⁴.

La ópera italiana mantiene gran actividad durante el siglo XVIII mantenida también en el XIX. Si en Rusia se crea y mantiene la tradición musical operística creada en un país que no poseía más tradición musical que la música popular campesina, Italia se muestra receptiva al proceso unificador de los nacionalismos europeos.

La música italiana que se inicia en la corte va progresivamente influyendo en el gusto del público, hasta el punto que los compositores españoles, tienen serias dificultades para escribir música para el teatro, pues

³³ La “*bourle*” en el francés del Renacimiento es una gran broma (la burla italiana), y la palabra *burlesque* no cambió de sentido desde esa época. Se utiliza siempre, especialmente en las artes del espectáculo, para designar un género fundado en la multiplicación y el encadenamiento de chistes, farsas, generalmente de mal gusto (que ensucian, degradan). En el cine, el *burlesque* fue uno de los primeros géneros establecidos (desde antes de la Primera Guerra Mundial), y en donde la pantomima cinematográfica hacía maravillas. Gracias al encuadre variable (primer plano sobre el rostro donde aterrizaba la torta de crema), gracias al montaje, que permite resultados perfectos y casi ilimitados, el arte cómico del *music-hall* alcanzó el punto de perfección, y los actores burlescos estuvieron entre los grandes de esta generación, desde Fatty, Linder y Keaton hasta Laurel y Hardy. El *burlesque* fue muchas veces analizado como propicio para la invención de figuras de pulsión, sobre todo de las pulsiones presexuales (oral, anal), como la conjunción, entonces, de lo figurativo y de lo excrementicio. Aumont, Jacques ; Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Editorial La Marca. Buenos Aires, 2006. pp.34-35. Como curiosidad, destacar que Charles Chaplin dirigió *Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen* (1915) con la interpretación de Edna Purviance en el papel principal.

³⁴ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.190.

los propios músicos italianos van a ser preferidos para la composición de la música para las zarzuelas y demás géneros teatrales.

La zarzuela de las primeras décadas del siglo sigue el mismo plan que los maestros españoles le venían marcando desde el siglo XVII; por supuesto que hay influencia italiana, pero ésta se centra en lo formal, la distribución y número de las piezas de canto, pero no en cuanto a su número y manera expresiva.³⁵

La forma de abordar en la Italia renacentista las composiciones operísticas y su puesta en escena, será ampliamente imitada en muchos países. Así la estética cinematográfica italiana o, como también será denominada, “italianizante”, supondrá una forma estética que cineastas foráneos exportarán.

En la ópera también existían los aficionados, por lo que a aquellas personas que espontáneamente o en lugares particulares disfrutaban y se arrancaban a cantar ópera (como ocurre con los aficionados a cantar flamenco) eran denominados en Italia *diletantti*.

En el mismo orden de cosas, la tradición musical rusa ha incorporado a lo largo de su historia elementos folclóricos extraídos en su mayor parte de la tradición literaria, y que son relacionados con el nacionalismo. Rusia conoció gran riqueza en cuanto a música popular campesina, con la que busca la imitación de otras formas musicales europeas de entretenimiento colectivo que contengan partes habladas en la mayoría de la representación y números musicales de corte popular con los que el espectador empatice rápidamente. Algunos de estos espectáculos contienen abundante número de cantables y danzas.

Avanzado el ecuador del siglo XIX se produce en Rusia una reacción contra toda influencia clasicista europea. Alexander Serov y Vladimir Stasov,

³⁵ Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid, 1998. pp.395-396.

junto a Alexander Borodin y Modest Musorgsky, entre otros, proponen una alternativa a la música oficial rusa³⁶.

El principal género musical con que los rusos expresan su sentimiento nacional se manifiesta mediante la creación de una tradición operística, ya que la ópera presenta la utilización de la lengua autóctona y la cuestión de la identidad nacionalista, con una renovación continuada.

Con la consolidación de infraestructuras en el país se programan junto a los espectáculos nacionales y la nueva ópera rusa, muestras de influencias internacionales, dando origen a representaciones de ópera italiana, alemana y francesa³⁷, con lo que podríamos incluir el elemento del exotismo, ya que estas composiciones extranjeras incluían elementos autóctonos en la representación de las mismas.

Los protagonistas de las obras son interpretados por tenores. Los argumentos presentan en su mayoría el tema del triángulo amoroso. Los personajes, por su parte, son caracterizados mediante el canto y a través de este expresan su evolución vital y emocional. Podemos decir que la forma de abordar las representaciones de ópera rusa se asemejan a las maneras italianas.

El estilo de abordar la composición del plano, unido al sentimiento de exaltación nacionalista, que Sergei Eisenstein aportaba a la realización de sus películas, será apreciado por el cine español a finales de los años veinte del siglo pasado para, mediante la descomposición del plano, de las formas y de la luz dar un toque de realismo a producciones como *La bodega* (1929) con guión de Vicente Blasco Ibáñez, dirección de Benito Perojo y la interpretación de Concha Piquer en el que fue su segundo papel protagonista.

Según el modelo ruso, nuestro cine presentaría el realismo verista mediante composiciones de la imagen de gran expresividad dramática.

³⁶ Cfr. Sánchez Sánchez, Víctor. *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*. Universidad Complutense de Madrid Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2004. p.44.

³⁷ *Ibidem*. p.45.

En Inglaterra proliferan las orquestas, las salas de conciertos y los teatros, basando su actividad musical en músicos y repertorios foráneos. Los músicos ingleses poseen un carácter fuertemente conservador a la hora de abordar las composiciones y su posterior ejecución. También encontramos la música coral, ampliamente cultivada en este país.

Por último, y antes de centrarnos en España, realizamos un breve apunte sobre Estados Unidos, donde encontramos un amplio panorama en cuanto a referencias a la tradición clásico-románico-germánica, aunque se insertan elementos nacionales como los exotismos³⁸. La figura más representativa de esta tradición será Aaron Copland, quien mediante un nacionalismo progresivo, fruto del nacionalismo de la Gran Depresión y la Primera Guerra Mundial, proponga una representación universal de la música partiendo de lo nacional y lo nacionalista.

Y ya en España, el sentimiento nacionalista apenas tiene resonancias de carácter político o social, y esto será confundido con un cierto pintoresquismo por autores extranjeros y habrá que esperar a los tiempos del cuplé.

La representación expresiva principal de las formas musicales españolas la supondrá el teatro lírico. La canción popular³⁹ es un elemento característico y de los más representativos del folclore español.

En España más que la de “canción nacionalista”, podríamos acuñar la denominación “canción populista”, exaltación de las exquisiteces patrias, surgida de la escuela de la tonadilla del siglo anterior. Los ritmos españolistas se mezclan, que no fusionan, con sinfonías europeas como la ópera italiana o la *mélodie* gala.

³⁸ *Ibidem.* p.54.

³⁹ El canto popular es posible que tenga su origen en las primitivas melodías de las antiguas civilizaciones prehistóricas. El Debate, 19-11-1934.

La canción lírica española de mediados del siglo XIX muestra una doble vertiente españolista y europea. Luego se producirá un acercamiento al *lied* alemán mediante los poemas de Bécquer, a algunos de los cuales se les puso música.

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, *canción*⁴⁰ proviene del latín cantio, -ōnis y atiende a los siguientes puntos:

1. f. *Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.*

2. f. *Música con que se canta esta composición.*

3. f. *Composición lírica a la manera italiana, dividida casi siempre en estancias largas, todas de igual número de versos endecasílabos y heptasílabos, menos la última, que es más breve.*

4. f. *Antigua composición poética, que podía corresponder a distintos géneros, tonos y formas, muchas con todos los caracteres de la oda.*

5. f. *Cosa dicha con repetición insistente o pesada. Venir, volver con la misma canción. Ya estás con esa canción.*

6. f. *Noticia o pretexto sin fundamento. U. m. en pl. No me vengas con canciones.*

~ de cuna.

1. f. *Cantar con que se procura hacer dormir a los niños, generalmente al mecerlos en la cuna.*

~ de gesta.

1. f. *cantar de gesta.*

~ de trilla.

1. f. *Cantar suave y monótono peculiar de los trilladores en su faena.*

meter, o poner, en ~.

⁴⁰ Disponible en:
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=canci%Fn [Consulta: 30-11-2010].

1. locs. verbs. coloqs. *Hacer concebir deseo o ilusión de algo innecesario o inoportuno.*

saber una ~ con dos guiaderas.

1. loc. verb. p. us. U. *para aludir a los hombres solapados o de dos caras.*

ser otra ~.

1. loc. verb. coloq. *ser otro cantar.*

Y con respecto a la canción, acción, música y baile se presentan unidos por la continuidad, pero la insuficiente síntesis no ha permitido que en España fructificase un musical de estilo propio que permitiese generar códigos narrativos propios e independientes de otros que lo poseían.

Las cortes de Felipe III y Felipe IV fueron muy aficionadas a los bailes tradicionales españoles y sus maestros enseñaban a damas y caballeros danzas adecuadas a tales ejecutantes.

2.2. El folklore andaluz.

En 1872 sería constituida la sociedad “*El Folklore Andaluz*”, iniciándose la creación de sociedades locales y regionales por toda la geografía española. Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* traducirá algunas de las obras capitales de la antropología europea, dirigirá una colección de libros sobre el folclore denominada *Biblioteca de tradiciones populares*, y se adentrará en el estudio de la flamencología. Su *Colección de cantes flamencos*, publicada por vez primera en 1881, supondría un hito en la historia del cante. La edición de 1887, publicada bajo el título *Cantes flamencos*, será un acercamiento menos técnico y más popular a esta obra estrictamente flamenca, a la primera antología de esta expresión poética. La obra trata el origen de los diferentes cantes flamencos y recopila letras de

soleares⁴¹, seguriyas gitanas, coplas, serranas y cantares. *Demófilo* sería asesorado durante el desarrollo de ésta, su obra más conocida, por los cantaores *Juanelo de Jerez* y Silverio Franconetti. *Cantes flamencos* fue y sigue siendo la base sobre la que se construiría buena parte de la bibliografía relativa al flamenco y fuente imprescindible para el estudio y disfrute de este noble arte.

La teoría de muchos estudiosos del folclore español es que la música popular andaluza destacaría siempre, y ya en el siglo XVIII, en tiempos de la guerra contra los franceses, infinidad de himnos patrióticos surgieron desde Andalucía. Y, en décadas posteriores, en cualquiera de las provincias españolas, y más concretamente en el área del suroeste, nacerían múltiples cantares, bien de pura concepción flamenca o simplemente folclórica. Esas coplillas populares se escucharían en las tabernas y colmaos, luego en los cafés cantantes y, finalmente, en los teatros. Lo que Salaün denomina “filón andaluz”, con sus mantones, sus “bocas de grana” y sus “ojos negros”, es tan eficaz que lo explotan todas las cantantes, incluso las que poco o nada tienen que ver con Andalucía, como Raquel Meller⁴².

2.3. Formas musicales autóctonas presentes en el cine español.

Este apartado, uno de los más importantes de cuantos conforman nuestra investigación, servirá para elaborar una clasificación de las distintas representaciones musicales que han llegado a España, sobre todo desde otros países europeos, y que, con el transcurso del tiempo y la evolución musical, han experimentado una transformación o progreso hacia ritmos reconocibles inclusive a nivel mundial como ritmos españoles.

⁴¹ Soleá: canción y baile popular andaluz (pl. soleares) de andadura moderada y ritmo de tres por ocho. Consta de estrofas de tres versos octosílabos, con rima asonante del primero y el tercero, con textos poéticos sentimentales y en modo menos, que sólo pasa al relativo mayor en la modulación que da paso a la estrofa siguiente. *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. p.271.

⁴² Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.180.

Los orígenes de la música popular moderna hay que situarlos en el siglo XIX. Fue en este periodo cuando se desarrolló una música dedicada al ocio y al entretenimiento, ligada a un proceso de industrialización progresivo. La aparición a finales del siglo XIX de los medios de comunicación modernos, (primero el *fonógrafo* y el gramófono, luego el cine y ya en el siglo XX la radio, televisión e Internet) dieron lugar a una distribución masiva, principalmente en los sectores urbanos, y a una adaptación de la música popular a los nuevos medios⁴³.

Uno de los mayores problemas con que nos hemos encontrado es el de los propios autores, que en bastantes ocasiones “cruzan” las denominaciones y la cronología de los distintos periodos, por lo que puede surgir cierto desconcierto en cuanto a las distintas periodizaciones. Según el investigador Serge Salaün, quien ha elaborado diversos títulos y artículos centrados en el cuplé y géneros afines a éste en el tiempo, las periodizaciones más comúnmente admitidas son las siguientes⁴⁴:

Zarzuela	1850-1870	principios
	1870-1875	apogeo
	1875-1880	descenso
Género chico	1880-1890	principios
	1890-1900	apogeo
	1900-1910	descenso
Género ínfimo	1895-1910	
Cuplé-Varietés	1900-1910	principios
	1910-1925	apogeo
	1925-1935	descenso
Revista de “visualidad”	1920-1936	
Opereta (vienesas)	1905-1920	
Zarzuela grande	1920-1930	última gran época

⁴³ En conversaciones con el musicólogo y docente Julio Arce Bueno y, remitidos por él a la revista *Cuadernos de Música*, decidimos recoger la referencia a los orígenes de la música popular urbana moderna, es decir, la música que se representaba en los coliseos de las grandes ciudades. Arce Bueno, Julio. *Música popular urbana*. Universidad Complutense de Madrid Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2005.

⁴⁴ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.34 y elaboración propia.

Los géneros musicales que veremos a lo largo de nuestro estudio son los siguientes: *Tonadilla*, *Zarzuela*, *Pasodoble* (como género menor), *Ritmos frívolos* (donde incluimos el *Music-hall*), *Cuplé*, *Copla andaluza/Canción andaluza*, *Canción española/Copla española* y *Copla*, son las formas musicales que catalogamos en este apartado. Estas formas se pueden encuadrar a su vez en “ritmos frívolos”, estos son los ritmos de moda, y “ritmos serios”, como son el resto, anteriores y posteriores a los ritmos mundanos. Además, incluimos el flamenco como manifestación de raigambre española, como en todos los géneros, abordándolo desde sus raíces, buscando su procedencia y paralelismos con otras formas musicales, incluso buscando afirmar o reafirmar su identidad.

Estos géneros han caminado a la par del teatro, por lo que se hace obligado acopiar igualmente y en otro apartado las diferentes manifestaciones escenográficas españolas, como recogemos en el capítulo dedicado al teatro. Al igual que en la música, la mezcla de géneros, originó algunos estilos híbridos.

2.3.1. Tonadilla.

También denominada “tonadilla escénica” la obra de conjunto, como veremos más adelante, la tonadilla es una pieza teatral⁴⁵ menor que adquiere inusitado auge en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el racionalismo ilustrado marca una línea de separación entre la poesía culta y la poesía popular o anónima. Serán los entremeses, que también veremos posteriormente, que se representaban en los entreactos de las funciones los que dejarían paso a la tonadilla.

En su creación, la tonadilla era una breve canción suelta y con estribillo, que se cantaba en cualquier ocasión y lugar, y que solía servir de intermedio y remate de los sainetes y funciones de baile. Estas piezas

⁴⁵ Quizá sea heredero [...] de aquellos “tonos” o canciones sueltas para el gran teatro que durante el reinado de Felipe III dieron renombre al aragonés Juan Blas de Castro. AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.271.

musicales cortas y ligeras, a veces, de corte picaresco, eran cantadas a cuatro voces con acompañamiento de guitarra⁴⁶ y contrabajo. Su éxito crecería hasta convertirse en representación autónoma, ya que además de entretener, enardecían a su auditorio.

La primera forma o enunciación que recogemos en referencia a la tonadilla nos indica que es una “especie de breve ópera cómica, que a mediados del siglo XVIII se puso de moda en España arrancando de raíces más antiguas, como eran las canciones que solían cantarse al acabar una comedia; pero el género tenía paralelos coetáneos en los *intermezzi* italianos. Su duración no sobrepasaba los veinte minutos y el número de personajes era reducido; pronto prevaleció el carácter de crítica humorística. [...]. La presión italianizante acabó con este género de hondas raíces populares, compartiendo el destino de la zarzuela. [...]. Es el antecedente de la copla”⁴⁷. Aseveración que no compartimos del todo, ya que consideramos que es antecedente, aunque no directo.

Según Álvaro Retana, “la tonadilla [...] consistía en sus principios en una especie de entremés o sainete breve, amena estampa representada por varios personajes que dialogaban, cantaban y bailaban componiendo unos cuadros descriptivos de la vida madrileña, tanto del pueblo como aristocrática, muy agradecidos por el auditorio a ser emplazados en los entreactos de producciones de mayor importancia y como fines de fiesta para ahuyentar los sobresaltos de una figuración dramática o las inquietudes despertadas por un conflicto familiar o amoroso. Contra lo que se ha supuesto, la tonadilla escénica no deriva de los entremeses estrenados en siglos anteriores, las comedias originales de los grandes ingenios del siglo XVII, la zarzuela, el sainete, los intermedios colocados entre los diversos actos de obras superiores, ni tampoco los llamados bailes de bajo, tan populares en la primera mitad del siglo XVIII, consistentes en coplillas

⁴⁶ El acompañamiento más frecuente de la tonadilla solía ser la guitarra.

⁴⁷ Resulta ser muy importante esta definición porque ya sitúa la tonadilla como “antecedente” de la copla, nuestra forma musical final. *Cfr. Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. p.286.

sueltas de cuatro versos conteniendo agudezas regularmente aderezadas a personajes encopetados y autoridades mandonas, contando por todo acompañamiento con una guitarra y un violón”⁴⁸. No debemos olvidar que este era su acompañamiento hasta entonces.

La tercera y última de las definiciones de tonadilla nos indica que “era una pequeña obra cantada que servía de intermedio a los actos de las comedias. La música de las tonadillas corría a cargo de una o más guitarras hasta que, en 1776, Luis Misón⁴⁹ las sustituyó por la orquesta (declarada, por otra parte obligatoria y de plantilla en todos los teatros desde 1761)”⁵⁰.

La tonadilla nace de forma espontánea, como una contestación al abuso que suponía la dictadura musical de *Il castratto*⁵¹, siendo una copla de aires populares que iba de lo crítico a lo pícaro, y que solía interpretarse en sus inicios con un coro de cuatro voces, sirviendo de prólogo por parte de las actrices a unas representaciones teatrales en las que el público no valoraba en demasía la calidad de las voces, pero que solía detenerse en la escucha del contenido, casi siempre festivo, de unas piezas que más tarde formarían parte de los entreactos de las funciones. Con el tiempo, muchos espectáculos preferirían la tonadilla a las propias comedias o dramas, surgiendo la tonadilla escénica. Así, estas coplillas servirían de argumento para comedias con libreto y música, aunque cortas en duración.

Alcanza su época de mayor esplendor en 1780 con motivo de la sustitución de los entremeses denominados “de Trullo”, que eran representados en el primer intermedio de las comedias. La solicitud de retirada de estos entremeses fue formulada conjuntamente por Manuel

⁴⁸ Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesauro. Madrid, 1967. p.13.

⁴⁹ Luis Misón muere el 13 de diciembre de 1766.

⁵⁰ AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.270.

⁵¹ *Farinelli* ejercería completo poder sobre durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza, despreciando los gustos del parte del personal de la corte, incluso de parte de gente de la Villa de Madrid, madrileños ajenos por completo al gusto por la ópera. Román, Manuel. *La copla: la canción tradicional española, la tonadilla, sus orígenes populares, los mejores intérpretes*. Editorial Acento. Madrid, 2000. p.6.

Martínez y Juan Ponce, alegando que: *“...aun al público bajo disgustaban; que esta misma experiencia había hecho ver a todos los empresarios y autores de los demás teatros de España lo inútil que era ya semejante clase de piezas, por cuya razón las habían suprimido, cantando sólo la tonadilla en el primer intermedio, y habían logrado tener más contenta a la gente, ahorrarse gastos y que las funciones no fuesen tan dilatadas, siendo censurados por estas razones todos los que concurrían de fuera de España, pues viendo sus teatros civilizados en esta parte extrañaban que no lo estuviesen en Madrid”*⁵².

La Junta de Teatros accedería a la proposición de suprimir los entremeses de Trullo. Pero los autores deberían proporcionar una lista de los que considerasen mejores, tanto antiguos como modernos, con el fin de conservar los que fuesen “de alguna utilidad a los teatros, proponiendo las temporadas en que se pueda ejecutar, separando del todo los que sean indecentes. Lo que se anunciará al público después de la presentación, de lo que se dé aviso a los señores comisarios y a los autores”⁵³. Lo que pedían era que desde el principio de la temporada de invierno se suprimiesen los entremeses y que sólo se cantase la tonadilla, como se hacía en las funciones de verano con la diferencia de cantarse dos en cada representación.

Las prohibiciones teatrales en nuestro país durante el siglo XVIII no serán de carácter general, como había sucedido en el siglo anterior. Las dos causas esenciales de esta crisis serían la campaña de intolerancia religiosa, por considerar que el teatro era un espectáculo pernicioso, pecaminoso y, por extensión, culpable de todas las desgracias que ocurrían en el país (terremotos, epidemias y catástrofes colectivas). Y, por otro lado, el obstinado ataque de los literatos imbuidos de las doctrinas pseudoclásicas

⁵² Cfr. Rodrigo, Antonina. *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1972. p.87.

⁵³ *Ibid.* p.87.

dominantes en Francia. No pretendían la supresión del teatro en general, sino desterrar de los escenarios las comedias del siglo VIII para propiciar la irrupción del teatro foráneo, francés e italiano en particular. Todo ello mantenía a la opinión muy dividida. Hasta que en 1767, y por intervención del político, economista, historiador y conde de Campomanes, Pedro Rodríguez Campomanes, se dictaría una Orden general que autorizaría las representaciones teatrales en toda la geografía nacional. Los actores se encontraban sometidos al gobierno, a menudo dictatorial, de la Junta de Teatros, lo cual, en no pocas ocasiones les privaría de libertad de movimiento hasta en época de vacaciones, como era la Cuaresma.

En la época dorada del género la forma de trabajo del año cómico se dividía en tres temporadas. La primera iba desde el domingo de Pascua de Resurrección hasta últimos de junio. La segunda, llamada “de verano”, desde principios de julio a octubre. La tercera, desde octubre hasta el último día de carnaval. Durante la cuaresma cesaban las representaciones, siendo este tiempo dedicado al alistamiento del personal cómico para la formación de las nuevas compañías.

A pesar de la reacción del pueblo contra todo lo extranjero, su influencia sería evidente y notable. En la tonadilla, pieza tan genuinamente castiza y portavoz de la sátira contra todo lo que venía de fuera, se dejaría sentir la considerable influencia de lo francés e italiano. Aunque los compositores lo hicieran para ironizar y acentuar la supremacía, y en apología de lo castizo, lo cierto es que la tonadilla se introducen giros y músicas de fuera. Minué, *canzonetta*⁵⁴, *villanesca*⁵⁵, *cavatina* y otras se irán imponiendo a medida que avanzase el siglo. De la influencia italiana que, como décadas después experimentaría nuestro cine, en la canción que se

⁵⁴ Breve composición polifónica de ritmo vivo y carácter de danza popular parecido a la villanesca. Cfr. *Diccionario de Música Gran Vox*. Bibliograf. Barcelona, 1999. p.70.

⁵⁵ Villanesca: composición poética de tema amoroso y aire popular, nacida en Nápoles –y a veces en dialecto napolitano– con estrofas de dos versos endecasílabos rimados y un tercero libre. Pronto adquirió forma polifónica de tres y cuatro voces, conociéndose también como villanella. Se extendió por Italia con especial arraigo en Venecia. Acabó transformándose en la *canzonetta* más aristocrática y técnica. *Ibid.*

hacía en España, daban buena cuenta las influencias de la *canzona*⁵⁶ italiana, que a su vez proviene de Francia.

En el mismo orden de cosas, el compositor Camilo Murillo Jenero recoge en uno de sus escritos, “Los italianos, cuya música impera hoy día (el presente para el autor es el año 1963) en el mundo merced al acierto de sus canciones y universalidad de sus festivales, utilizan las denominaciones de “estrofa” (una sola letra, que se canta en el centro, emparedada entre dos “ritornellos”) de “finalino” (una coda de especial gracia). Y los autores españoles ya, en la canción andaluza, estas nuevas formas de construir la canción, sobre todo, en los casos de “boleros” y beguines flamencos”⁵⁷.

En otra sociedad la tonadilla escénica quizá hubiera sido un género relegado y exclusivo del pueblo, pero en la sociedad dieciochesca, en donde la aristocracia se mezcla de forma caprichosa con el vulgo, adoptando su lenguaje, con giros y vocablos; imitando sus costumbres, actitudes y gestos, copiando su forma característica de vestir, la tonadilla no podría tener fronteras. Entraría en las bibliotecas de nobles melómanos, subiría a los escenarios particulares de los palacios, y las damas de más rancio abolengo se complacerían en interpretarla y en encarnar a sus majas. Eran tiempos en que el público asistía asiduamente al teatro.

⁵⁶ Canzona: es la canción instrumental que prosperó en la Europa de los ss. XVI-XVII, inspirada en los modelos vocales de las chansons francesas populares en la Edad Media. La huella de las mismas se percibe clara en las colecciones italianas de *ricercari*, *motetti* y *canzoni* desde mediados del s.XVI hasta el primer tercio del siglo siguiente: le certifiican el brío de los temas y ritmos, la polifonía transparente y la yuxtaposición de secciones contrastantes entre las que a menudo se insertan estribillos. Adopta una estructura tripartita con la parte central en tiempo ternario de danza. En Alemania la canzona termina confundiéndose con la fuga y con la sonata de iglesia, justo en el primer tercio del s. XVII, cuando el género alcanza su esplendor más destacado con las composiciones de G. Gabrieli, D. Zipoli y Frescobaldi. Sus cultivadores en Alemania septentrional fueron J. Froberger, M. Scheiclemann, Buxtehude y Bach. *Ibid*.

⁵⁷ Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. pp.15-16.

Los personajes de los que habla la tonadilla son siempre tipos populares y tan castizos⁵⁸ como el ámbito en que se desenvuelven las pinturas de amores de majas y majos, riñas de gitanos, escenas callejeras, con las típicas vendedoras de frutas y hortalizas, y sus no menos típicos pregones, parodiando sus chistes y dichos, rivalidades de barrios, sátiras contra los usías (que idolatraban todo lo francés), o versos mordaces.

En cuanto a quienes que se dedican a cultivar el género, “*tonadilleras comienzan a llamarse a las intérpretes profesionales de los pequeños dramas musicales que por aparente pudor artístico y rebozo patriotero, aunque sin razón alguna, rehúyen del nombre de canzonetistas*⁵⁹, *cupletistas o animadoras, y cancionistas les huele a puchero de pobre*”⁶⁰.

La primera tonadilla escenificada es *Una mesonera y un arriero*⁶¹ de Luis Misón, y se daría a conocer en el Teatro Municipal de Madrid en 1757,

⁵⁸ Los vocablos “castizo” y “flamenco” poseen en el Sur acepciones sinónimas.

⁵⁹ Canzonetista: *cantante que interpretaba canciones de asunto ligero, generalmente en locales públicos. Diccionario de uso del español María Moliner A-I Tercera Edición. Editorial Gredos. Madrid, 2007. p.525.*

Canzonatore – trice adj. Y s. *burlador, -ra; mofador, -ra; burlón, -na; chancero, -ra.*
Canzonetta: sf. *Broma, chanza: mettere in – uno o qualcosa, meter en chacota a uno o algo | pigliare una cosa in -, echar a chacota algo, hacer chacota de algo | Sin. Barletta.*
Canzonetta: sf. Din. Tonada, (vivaz, alegre) tonadilla; cancioneta, copla, cuplé (m.) | lírica popular, copla y música que la acompaña | cantare –e, coplear.
Canzonettista: sc. (pl. m. –sti; fem. –ste) cancionista, cupletista, tonadillero, -ra (quien escribe y quien canta las cancionetas).
Ambruzzi, Lucio. *Nuovo dizionario spagnolo - italiano e italiano - spagnolo.* Zanichelli Vox. Spes Editorial. Barcelona, 2001. p.215.

Canzonare: *tomar el pelo, burlarse de, mofarse de. || Tutti lo canzonanno, todos se burlan de él.*

Canzonetta: f. *Canción [ligera o popular].*

Canzonettista: s. *cantante de café-concierto.*

Diccionario Avanzado Italiano. Italiano - Spagnolo. Español - Italiano. Zanichelli. VOX. Spes Editorial. Barcelona, 2001. p.37.

⁶⁰ Ampliar en Luna, José Carlos de [et. al]. *La canción andaluza.* Prólogo de Tomás García Figueras. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960. p.24.

⁶¹ Rodrigo, Antonina. *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco.* Editorial Prensa Española. Madrid, 1972. p.77.

suponiendo el antecedente de lo que en el siglo XX conoceríamos como revista y comedia musical⁶².

En sus años finales de esplendor la tonadilla deja ya de ser una obra breve, que contiene uno o dos personajes a lo sumo, y se convierte en una pieza de una duración de treinta minutos en la que ya aparecen siete personajes, pudiendo llegar hasta doce.

Hacia 1820, la mayoría de los autores y compositores de tonadillas ha muerto sin descendencia cultural. Desaparece la tonadilla como género teatral y lírico, momentáneamente vencida por la ópera italianizante que monopoliza las tablas españolas durante casi medio siglo⁶³.

2.3.2. Zarzuela.

La zarzuela supone el género, junto a la ópera española, que ya hemos visto de forma más sucinta que otros géneros, más representativo de su época, además del que sería más difundido y aceptado por el público. Muchas representaciones eran subvencionadas y patrocinadas por miembros de la nobleza y aristócratas. Como los géneros anteriores, necesita éste igualmente del favor de los espectadores. El triunfo de la zarzuela –independizada– se logra por una razón: la urgente necesidad de conquistar un teatro lírico español que se oponga a la ópera italiana; un teatro para la clase media, ausente, en realidad, de los grandes coliseos dedicados a la ópera⁶⁴. Se busca eliminar o reducir la influencia italiana.

⁶² Al atribuir a Luis Misón la creación de la tonadilla se ofende a la veracidad histórica. [...] Luis Misón elevó notablemente el nivel de aquello que hasta la fecha había sido la canción plebeya o rústica. [...] Como purificador y encauzador de la canción española merece ser reverenciado en la historia de ella. Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. Vemos cómo el autor habla ya de estos años utilizando la denominación “canción española”.

⁶³ Referencia a la que se hace alusión en Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1990. p.23.

⁶⁴ Como podemos comprobar en AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.266.

La zarzuela nace como otro tipo de comedia que se distingue de ésta casi sólo por la duración. La comedia tenía tres jornadas y la zarzuela dos. Es muy difícil establecer otras diferencias de tipo temático o argumental⁶⁵. Las cosas se mantuvieron así, aunque con ligeros cambios, hasta el siglo XVIII. Ahora el tono español y la necesidad imperiosa por ejecutar un teatro lírico netamente español en la zarzuela han desaparecido⁶⁶ casi por completo. [...] El arrebató por la zarzuela es tal, que algunas óperas de Piccini, Sacchini, Paisiello y Gretry son convertidas en zarzuelas por el sencillo método de traducir los libretos, arreglar las partituras y sustituir el recitativo por el diálogo⁶⁷. Es decir, en busca de un mayor rendimiento económico, no se duda en acometer la reconversión de algunos títulos operísticos en zarzuela, que viene a ser algo similar a la “adaptación”, tal como se entiende en la actualidad, o mejor dicho, a una “reformulación” del planteamiento inicial, siempre este caso en busca de la comercialidad más pura.

Es la forma característica de nuestro teatro lírico, género que fue restaurado a comienzos del siglo XIX por autores como Barbieri, entre otros, que lo convirtieron en la forma de expresión musical madrileña⁶⁸ e hispana, por su alta difusión en tierras hispanoamericanas en el siglo XIX, por excelencia. Deriva su nombre del palacete o pabellón de caza, rodeado de zarzas⁶⁹, donde, en el siglo XVII se representaban para la corte española historias con temática mitológica⁷⁰. Según la tradición, *El golfo de las*

⁶⁵ *Ibidem.* p.150.

⁶⁶ El carácter netamente español no aparece en la zarzuela hasta mediados del siglo XIV, y pese a ello conserva siempre un margen de italianismo hasta su desaparición.

⁶⁷ *Ibidem.* p.273.

⁶⁸ Léase “madrileña”, entendida como “exaltación del “madrileñismo”, de la vida *en y de* capital de España.

⁶⁹ Del árabe *zerzel*.

⁷⁰ Alternando con la ópera, la corte de Felipe IV ofrece en el palacio que poseía en El Pardo el infante don Fernando (y especialmente protegidas por él) unas obras semicantadas y semirrecitadas que dan en llamarse zarzuelas. La razón es muy sencilla: el palacio se halla

*sirenas*⁷¹ (1657), de Calderón de la Barca, es la primera obra que adopta el nombre de zarzuela y, para tenerlo aún más claro recogemos otra aseveración que nos aclare el origen de esta denominación. El investigador, pensador y escritor Emilio Casares Rodicio nos dice por su parte, que “el término zarzuela aparece por primera vez en *El baile de la zarzuela*, que incluye Lope de Vega en el auto⁷² *La esposa de los cantares*, referido a un grupo de baile, pero es en la obra de Pedro Calderón de la Barca *El golfo de*

enclavado en una zona llena de zarzas. Las representaciones toman el nombre del toponímico, y así inician un género que ha de prosperar entre grandes dificultades. AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.271.

⁷¹ Esta aseveración extraída de Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.17, además la contrastamos con López-Calo, José. *Historia de la música española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.3. Siglo XVII. Alianza Editorial. Madrid, 1983. pp.190-191, que nos dice que “generalmente se considera como la primera zarzuela *El jardín de Falerina*, con texto de Calderón y música de José Peiró, estrenada en Madrid en 1643. Pero no todos aceptan esta idea, pues creen que se trata, simplemente, de una comedia normal con fragmentos musicales intercalados, según era costumbre en España entonces”. Y concluimos con la aseveración “las primeras zarzuelas que pueden ser consideradas como tales son *El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*, ambas con texto de Calderón y ambas de 1657, pues en la loa de la segunda declara el autor que, con ella, se había propuesto producir un género nuevo, a imitación de los italianos”. Dice exactamente:

*No es comedia, sino sólo
Una fábula pequeña,
En que, a imitación de Italia,
Se canta y se representa.*

Además, aunque estas obras, como otras parecidas, habían sido compuestas para el entretenimiento nocturno del filarmónico Felipe IV, cuando dormía en el palacete de la Zarzuela durante las jornadas de caza en el bosque de El Pardo, ya que, por las circunstancias de la vida cortesana en aquellos parajes, contenían sólo dos jornadas, en vez de las tres habitualmente usadas en las fiestas reales, resultó que la segunda de ellas no pudo ser interpretada en la Zarzuela, por lo que lo fue luego en el Buen Retiro. Pues bien: para esta ocasión, el poeta introdujo algunos cambios, entre los que descuellan el de *La Zarzuela* con personajes, en que ésta, en la loa, explica lo sucedido, que, en resumen, es que esta “fiesta” estaba preparada para representarse allí, pero que, no habiendo sido ello posible,

*Vengo al Retiro con ella;
Y aunque pese a todo el mundo,
Pardiez, que tengo que hacerla.*

⁷² Auto1. (De acto). 1. m. *Composición dramática de breves dimensiones y en la que, por lo común, intervienen personajes bíblicos o alegóricos*. Disponible en: http://buscon.rae.es/drae/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=auto. [Consulta: 18-03-2011].

las sirenas (1657) y *El laurel de Apolo* (1658) [...] cuando el término se establece como tal”⁷³.

La zarzuela, a lo largo de su historia, goza de dos etapas claramente diferenciadas. La primera se produce a mediados del siglo XIX y se muestra unida a los sainetes, por sus retratos característicos del Madrid más castizo, con la culminación del “género chico”. La segunda, ya en el siglo XX, entre finales de los años veinte y el inicio de los treinta hacia la segunda República, se manifiesta con el resurgir momentáneo del *género grande*. Son los dos subgéneros, como describiremos a continuación, que forman primordial parte de la historia de la zarzuela.

Veamos, la zarzuela son obras teatrales con inclusión de piezas cantables. Un conjunto de estos números musicales, interpretados por los actores en el escenario, da lugar a una obra de conjunto. Como estos cantables se hicieron muy populares y, muchos de los mismos, exaltaban el espíritu nacionalista, en un momento dado, la zarzuela adolecía de un marcado carácter españolista, obviando sus orígenes italianos y su posterior influencia italianizante.

Recogemos también los cambios que se producen en la música, ya que igualmente se transforman no sólo el compás, que es, casi exclusivamente, el ternario, típico de estas composiciones, sino los giros melódicos y rítmicos, con la predilección por los intervalos disminuidos, las notas sincopadas, etc.

Por supuesto, aun perteneciendo típicamente al siglo VXII, la música muestra ya numerosos elementos nuevos, tanto en la melodía como en el acompañamiento, que preanuncian la nueva estética que estaba en

⁷³ Esta comparativa la realizamos con la aseveración de Casares Rodicio, Emilio en el capítulo que éste titula “*Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...*”, y recogido en Amorós, Andrés; Borque Díez, José María (coord.). *Historia de los espectáculos en España*. Editorial Castalia. Madrid, 1999. p.150.

puertas⁷⁴. Los coros suelen ser a cuatro voces y, de nuevo, según la práctica del siglo XVII, distribuido en dos tiples, contralto y tenor; el acompañamiento es continuo, naturalmente.

Antes de concluir este apartado veamos la “prehistoria” de la zarzuela y los ritmos de los que proviene. Fíjese el lector que encontramos antecedentes de la zarzuela que guardan entre sí escasa relación. El primero de los mismos lo supone el villancico, junto con otras formas teatrales, se cultivó durante los siglos XVI y XVII. [...] Era, al parecer, una especie de monólogo cantado, de corte renacentista, quizá semejante a los madrigales y constaba de un estribillo y varias estrofas. El tono era evidentemente profano. Tras una primera evolución que lo llevará a convertirse en “dialogado”, el tono pastoril ganará terreno. Luego, en el siglo XVI, Lucas Fernández y Gil Vicente injertan un principio de religiosidad al identificar a la Virgen con una zagala y a Jesús con el “divino mozo”. Finalmente, el villancico se convierte en una canción popular, religiosa, especialmente navideña⁷⁵.

Colegialas y soldados (1849) vino a fijar la fórmula casi definitiva de la zarzuela⁷⁶. Su consolidación se produce cuando se inicia la segunda mitad del siglo XIX con la obra *Jugar con fuego* (1851) de Francisco Asenjo Barbieri. Con el auge de los espectáculos de corte ligero, en la época del *género bufo*, imitación patria de los *bouffes parisiens* y considerado este periodo como la primera gran crisis de la zarzuela, de la que le costaría recuperarse, surge la forma de las “zarzuelas-parodias” encaminadas a ridiculizar la ópera italiana (lo cual indica un principio de independencia de la

⁷⁴ López-Caló, José. *Historia de la música española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.3. Siglo XVII. Alianza Editorial. Madrid, 1983. p.193.

⁷⁵ La información referente al villancico ha sido recogida de AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.270.

⁷⁶ *Ibidem*. p.274.

música española frente a la italiana). Y las “zarzuelas andaluzas” de tipo sainetesco⁷⁷.

En cuanto al denominado *género chico*, una vez terminada la fiebre operística⁷⁸ y con la caída de la monarquía en 1868 se produce la aparición del *género chico*, denominado así porque la duración de las obras era menor en comparación con la revista y la comedia musical, género que también sería denominado “teatro por horas”⁷⁹. Nos estamos refiriendo a la zarzuela, género que poseía una estructura⁸⁰ similar a los anteriores, y se presentaba con argumentos teatrales de tipo costumbrista y corte folclórico en los cuales los personajes se manifiestan ante la audiencia cantando durante gran parte de la representación, aunque este género no poseía vocación operística. El horario de representación⁸¹ solía ser, aunque variaba: 8:30, 9:30, 10:30, y 11:30 de la noche.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Se considera como primera ópera española o dada en España la titulada *Celos, aun del aire matan*, con libreto de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, estrenada en 1660, durante el reinado de Felipe IV. *Ibidem.* p.266.

⁷⁹ Los *bufos* madrileños acaban por sucumbir ante el empuje del “género chico”, el cual, ayudado por el sistema de “teatro por horas”, logra ser aplaudido por todo el mundo (el abaratamiento de las localidades lo hace asequible a las gentes más humildes). *Ibidem.* p.275.

⁸⁰ A comienzos de la década de 1880 la zarzuela sufre una transformación con el denominado *género chico*, término con el que definimos popularmente el sainete y la revista. Recordemos también que, además, del teatro profesional, por la capital circulaban numerosos grupos de aficionados. En estos años el *género chico*, hasta entonces sólo teatro hablado, incorpora la música, con el fin de vender mejor un producto ya en crisis y con ello comenzamos a hablar de género chico musical. Recogemos esta aseveración de Casares Rodicio, Emilio en el capítulo que éste titula “*Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...*”, y que a su vez se halla recogido en Amorós, Andrés; Borque Díez, José María (coord.). *Historia de los espectáculos en España*. Editorial Castalia. Madrid, 1999. p.162.

⁸¹ *Ibid.*

Únicamente el llamado *género chico* podrá gozar de un españolismo absoluto⁸². Supone una forma de zarzuela corta o pequeña, normalmente de uno o dos actos y con varios cuadros, cercana al sainete, que se levanta contra el *género grande* y la opereta⁸³. Se muestra cimentado en zarzuelas en un acto presentadas según los parámetros del *teatro por horas* y su declive se produce hacia el año 1910. Dejaría de lado su forma decimonónica en la primera década del siglo XX, lo que no le permitiría gozar de cierto favor del público durante mucho más años. Bien es cierto que en los primeros años del siglo XX se produce una aceleración en la aparición de nuevos ritmos musicales, inicialmente los ritmos frívolos, y formas teatrales y líricas. La decadencia experimentada a comienzos del presente siglo desembocó en una nueva etapa de restauración y esplendor durante los años veinte. En los albores del siglo XX serían estrenadas algunas de las mejores zarzuelas desde el punto de vista musical, aunque el *género chico* iniciaría un declive acentuado y definitivo desde 1940. Señalamos esta fecha porque se trata de cuando el cine dejaría de fijarse de forma mayoritaria en la elaboración de este tipo de argumentos castizos y casticistas.

La zarzuela se vale, como medio de expresión, del canto y del recitado, dualidad que le es absolutamente característica y que, al presentarse también en óperas cómicas de otros países, como la *opéra*

⁸² AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.266.

⁸³ La opereta “es una especie de melodrama ligero y sentimental con números de baile y abundantes diálogos hablados que se combinan con canciones de melodía y ritmo pegadizos, que generalmente consistían en piezas cantables y bailables que en su momento estaban de moda. En Francia fue un producto derivado de la *opéra-comique* que triunfó en la segunda mitad del s.XIX, mientras que en Alemania recontactó con el viejo *Singspiel*. En toda Europa fue la expresión desenfadada y ligera de una burguesía triunfante, que se divertía con la representación de amores fáciles y de fantásticos golpes de fortuna con los que triunfaban los marginados y los marginados buenos, sin ahondar nunca en los personajes ni en el análisis de las estructuras sociales. [...] La revista, la comedia musical y el cine acabaron por imponerse”. De *Diccionario de Música Gran Vox*. Bibliograf. Barcelona, 1999. p.222. Mientras que aquí triunfaba el folclorismo, en otros países europeos como Austria o Alemania, se rodaban en buen número operetas para la pantalla grande.

comique française, ha inducido a algunos tratadistas a emplear, en lugar de la palabra zarzuela, la expresión *ópera cómica española*⁸⁴.

En la segunda mitad de dicho siglo destacarían zarzuelas como *Agua, azucarillos y aguardiente*⁸⁵ (Federico Chueca), *La revoltosa* (Ruperto Chapí), *Gigantes y cabezudos* (Manuel Fernández Caballero) y *La Verbena de la Paloma* (Tomás Bretón), siendo trasladadas a la pantalla grande las tres últimas.

Obras destacadas son *Doña Francisquita* (Amadeo Vives), *La canción del olvido* (José Serrano), *Las golondrinas* (José María Usandizaga y Gregorio Martínez Sierra) o *Luisa Fernanda* (Federico Moreno Torroba).

La inauguración del Teatro de la Zarzuela, en 1856, gracias a los esfuerzos de Barbieri, Gaztambide, Salas y Olano estabiliza definitivamente un género que respondía a las demandas de un numeroso público, tanto madrileño como de la periferia. En efecto, la zarzuela no sólo tuvo una vida plena en Madrid sino en decenas de capitales de provincia, a las que llegaron de inmediato los estrenos madrileños, produciéndose una actividad zarzuelística continuada y llegándose a desarrollar tradiciones independientes con más o menos fuerza según las zonas.

A punto de concluir la elaboración de este apartado nos hacemos eco de unas notas aparecidas en *Películas clave del cine musical*⁸⁶ en la ficha de *La verbena de la Paloma* (1935) dirigida por Benito Perojo, en la que los autores afirman que “la conocida zarzuela escrita por Ricardo de la Vega y

⁸⁴ La zarzuela y la ópera cómica son géneros, si no opuestos, muy distintos entre sí, tanto por la disparidad que ofrecen en el tratamiento de las voces como por las evidentes diferencias que surgen en la preparación de la parte instrumental. La zarzuela es más sencilla, más lineal en su música. AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.266.

⁸⁵ Ramos Carrión y música de Federico Chueca (pasillo costumbrista de tema amoroso). Romero Ferrer, Alberto. *Antología del género chico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005. p.24.

⁸⁶ Miret, Rafael; Balagué, Carles. *Películas clave del cine musical*. (Prólogo de Álex Gorina). Ediciones Robinbook. Barcelona, 2009. p.63.

musicada por Tomás Bretón se había estrenado en 1894, pero volvía a estar de actualidad en los años treinta, época en que el género chico resurgió con fuerza en Madrid”, resultándonos completamente incorrecta ya que el autor puede referirse, aunque no lo aclara, que pudo haber “resurgido” en algún punto aislado de Madrid, porque el género se hallaba en desuso entonces.

Hacia 1920 se busca captar de nuevo espectadores para el teatro mediante la bajada de precios para las funciones.

Por su parte, la acepción “*género grande*” o “*zarzuela grande*” hace referencia a la extensión en tres actos de las obras, en muchos casos de similares planteamientos a las *opéras comiques françaises*.

La zarzuela, en el periodo del *grande* goza de su época de máximo esplendor durante los años de la I República⁸⁷, para después convertirse en una forma de expresión que se había quedado anticuada y de la cual se criticaría su viabilidad cinematográfica, lo que no influyó para que fuesen llevadas al cine numerosas obras de este género.

Las nuevas zarzuelas compuestas de los últimos años, ya con el género en declive, se van a caracterizar por su añejo tradicionalismo que venía a completar un espectáculo decididamente rancio, lo cual jugaría en su contra.

Y en lo que respecta a otras variantes de este tipo de representación, se pueden observar a su vez dos modalidades distintas de zarzuelas: la *zarzuela cómica histórica* y la *zarzuela melodramática o dramática regional*. Y también dentro de la *zarzuela cómica* podemos distinguir entre la *zarzuela cómica pueblerina de “época actual”* y la *zarzuela cómica histórica de “época remota”*. En ambos casos la trama es de carácter amoroso, y se desarrolla con una serie de tópicos que se repiten hasta la saciedad, como son las diferencias sociales entre los enamorados y, muy especialmente, el

⁸⁷ Cuya duración transcurre desde el once de febrero de 1873 hasta el veintinueve de diciembre de 1874.

exagerado ruralismo ambiental, que, por otra parte, constituye su aportación teatral más interesante. La *zarzuela cómica histórica* añade como originalidad la localización historicista de la acción amorosa. Sus espacios históricos favoritos son la Guerra de la Independencia, la Guerra de Sucesión, la sublevación de los Países Bajos de 1580 y la Revolución del 68, lo que sirve como excusa para la exaltación patriótica y militar tan del gusto de la época.

Veamos cómo estos géneros menores se integran a su vez dentro de otros subgéneros. En el caso de la *zarzuela melodramática*, que también puede ser “*actual*” o “*histórica*” adquiere un protagonismo especial el conflicto amoroso-sentimental de los personajes que anula toda intención cómica, y que puede desembocar, según la intensidad del conflicto, en tragedia, aunque también se pueden intercalar algunos elementos cómicos. En este tipo de obras son muy importantes las ambientaciones locales y sus respectivas escenografías, que otorgan un mayor grado de verosimilitud a los argumentos, gracias al prestigio literario y dramático del ruralismo y su vertiente regional, ampliamente desarrollados en la novela de la segunda mitad del siglo XIX, creando una de las aportaciones más interesantes del *género chico*: la *zarzuela chica de corte regionalista*, siendo un exponente *Gigantes y cabezudos*, de Manuel Fernández Caballero, llevada al cine en 1925 por Florián Rey. Desde este punto de vista, de acuerdo con el espacio donde se desarrolla la acción podemos rastrear las siguientes opciones: el ambiente urbano siempre localizado en Madrid o Andalucía, el ambiente marinero y el ambiente rural propiamente dicho, y dentro de él, por ejemplo, las huertas levantinas, los campos de Andalucía o el ambiente aragonés⁸⁸, siempre, o casi siempre, de forma banal o estereotipada.

Por último, destacar que debido a la gran difusión que ésta alcanzó en Hispanoamérica, se elaboran nuevas composiciones foráneas mediante las

⁸⁸ Cfr. Romero Ferrer, Alberto. *Antología del género chico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005. pp.27-29.

que se desarrollan estructuras de carácter costumbrista y festivo, y, por ejemplo, en Cuba, aparecen los bufos habaneros, una alternativa isleña a nuestra zarzuela.

2.3.3. Pasodoble.

“Tocata-baile español muy típico, en compás de dos por cuatro, con movimiento airosos, pero no muy precipitado. El pasodoble, generalmente, consta de una fase introductoria que, tanto melódica como armónicamente, gira casi siempre en torno al acorde dominante, o más científicamente, consiste en variaciones sobre la entonación melódica del segundo tetracordo descendente de modo menor, que constituye uno de los tipismos musicales más destacados de la música popular española. Sigue un periodo o primera parte en el tono principal; la segunda parte, llamada también trío, acostumbra a ésta en el tono de subdominante en los pasodobles en modo mayor, y en tono homónimo o relativo a los escritos en modo menor”⁸⁹.

En España, durante la segunda década del siglo XVII, llegaron a introducirse las danzas de mayor popularidad en algunos países europeos, con los títulos más diversos y sustanciosos⁹⁰, por lo que el pasodoble no escaparía a esta introducción.

Este movimiento inicial no posee forma musical ni estilo definido en sus inicios y su patrón rítmico en compás de dos por cuatro, no se asemeja al alegre y flexible pasodoble español actual, aunque indiscutiblemente aquél es su ascendiente más inmediato. Contrariamente al arraigo con que se asocia a la música urbana o popular, el pasodoble pertenece al género lírico, aunque haya degenerado en lo que hoy día conocemos, donde lo asociamos a la representación de la esencia pura del hispanismo.

⁸⁹ Cfr. Sanz de Pedre, Mariano. *El pasodoble español*. Prólogo de Guillermo Fernández Shaw. Epílogo de Victorino Echevarría. José Luis Cosano. Madrid, 1961. pp.89-90. Se puede continuar ampliando la información a través de Anglés, Higinio; Pena, Joaquín. *Diccionario de la Música*. Tomo I A-G. Tomo II H-Z. Editorial Labor. Barcelona, 1954.

⁹⁰ Sanz de Pedre, Mariano. *El pasodoble español*. Prólogo de Guillermo Fernández Shaw. Epílogo de Victorino Echevarría. José Luis Cosano. Madrid, 1961. p.33.

La ópera nacional y también la extranjera, dentro de su encumbrado rango sinfónico, reservaron un sitio distinguido al pasodoble, cuyo apogeo posee corta vida en Europa a nivel general, pero sobre todo el pasodoble de temática torera gozará de sus más populares composiciones en nuestro país, por lo que el pasodoble forma parte de la historia de la música española y va tomando carácter⁹¹ en la escena cuando la tonadilla comienza a perder notoriedad⁹². Aunque no lo es, lo cierto es que el público, a nivel general cree que se trata de un género netamente español.

Se trata de un tipo de composición musical menor⁹³ con títulos de excepción, páginas musicales de gran factura melódica, fuerza expresiva y estructura perfecta que han logrado muchos de ellos inmortalizar el nombre de sus autores y el insuperable atractivo de emoción de nuestra fiesta brava. Podríamos incluirlo como subgénero dentro de la composición zarzuelística, y podríamos encontrarlo de muy distintas maneras, “en tiempo de marcha aceleradas, alegres y bulliciosas pasadas del coro por la escena, breves y brillantes introducciones orquestales y finales de cuadro o de acto”⁹⁴.

Los pasodobles toreros o taurinos han supuesto valiosas aportaciones musicales sostenidas a través del tiempo por los compositores españoles, destinadas a describir y cantar la forma de expresión del toreo a pie, además de temas importantes ligados al toreo y al mundo del toro en general.

Destacar también que los compositores que más han contribuido al esplendor del pasodoble taurino o torero han sido, salvo alguna excepción,

⁹¹ El pasodoble se incorporaría al folclore casi a finales del siglo XIX, siendo las bandas militares las que se erigirían pioneras en la interpretación del pasodoble, que al tener también contenidos de corte folclórico regional pasarían al repertorio de orquestinas y a los organillos.

⁹² Sanz de Pedre, Mariano. *La música en los toros y la música de los toros: estudio técnico biográfico*. Edición de autor. Madrid, 1981. p.34.

⁹³ Vázquez de las Heras, Minerva. *Bailando el pasodoble*. Tikal Ediciones. Madrid, 2002. p.121.

⁹⁴ Sanz de Pedre, Mariano. *El pasodoble español*. Prólogo de Guillermo Fernández Shaw. Epílogo de Victorino Echevarría. José Luis Cosano. Madrid, 1961. p.33.

directores de conjuntos de instrumentos de viento, también denominados estos conjuntos como “bandas de música”⁹⁵.

El pasodoble suele ser descrito por los diccionarios como una tocata, baile o danza de carácter marcial, como se reseña más arriba. Pueden ser de varios tipos: a) taurinos o toreros, b) militares, c) populares o regionales, d) para banda.

a) Pasodobles taurinos. Ejemplos:

El maestro Francisco Asenjo Barbieri presentaría el veintidós de diciembre de 1864 su zarzuela en tres actos, *Pan y toros*, con una partitura inspirada en su totalidad en los cantos y ritmos españoles. Uno de sus más brillantes números sería el pasodoble acogido con clamor la noche del estreno⁹⁶, y que en la actualidad se sigue ejecutando y actualizando con el mismo entusiasmo. Este pasodoble es también conocido actualmente como *Marcha española de la Manolería*.

El villenense Ruperto Chapí es el inolvidable autor de *La revoltosa*, pasodoble compuesto con la convicción de propagar los altruistas y humanitarios fines de la corrida de la Beneficencia de Madrid.

También tenemos las más populares y descriptivas partituras, como *El gato montés* del maestro Manuel Penella.

b) Pasodobles militares. Ejemplos:

En compás de dos por cuatro, tiene como fin mostrar y acompañar la disciplina marcial de los ejércitos en sus desfiles.

Algunos títulos emblemáticos son *Soldadito español*, *El Abanico*, *Los Nardos*, *Las Corsarias*, *San Marcial* o *Los Voluntarios*.

⁹⁵ Sanz de Pedre, Mariano. *La música en los toros y la música de los toros: estudio técnico biográfico*. Edición de autor. Madrid, 1981. p.48.

⁹⁶ Desde entonces el pasodoble cobraría prestigio como número alegre e inspirado.

c) Pasodobles populares. Ejemplos:

Títulos emblemáticos son *Islas Canarias*, *Valencia*, *Mi jaca*.

d) Pasodobles para banda. Ejemplos:

Ha llegado hasta nuestros días *Paquito el Chocolatero*.

Aunque podríamos incluirlo en el apartado de pasodobles toreros, por la definición original de su composición para banda, *Suspiros de España* está considerado hasta la fecha como “el mejor pasodoble de todos cuantos se han escrito”⁹⁷. La composición del pasodoble original *Suspiros de España* surgiría de una conversación en el *Café España* en Cartagena en 1902, la cual derivaría en la polémica sobre la inspiración de los artistas⁹⁸. Su estreno se realiza en 1902 en la Plaza de San Sebastián de Cartagena (Murcia) en el marco de las fiestas del *Corpus Christi* y lo interpretaría para la ocasión la Banda de Música del Regimiento de Infantería de Marina. Original y excelente composición menor en cuanto a su creación que no puede adscribirse a ningún tipo de pasodoble en concreto (p.e. pasodoble torero) sino que está considerado el “rey de los pasodobles hispanos”⁹⁹ y es “el más entusiasta propagador de un auténtico españolismo, que persiste a través del tiempo, por la arrolladora potencia de sus exquisitos giros melódicos y por la delicadeza de su peculiar estilo”¹⁰⁰.

Este excepcional pasodoble sería inmortalizado por Estrellita Castro y Concha Piquer la que extraería un fragmento para su *En tierra extraña*.

⁹⁷ Sanz de Pedre, Mariano. *La música en los toros y la música de los toros: estudio técnico biográfico*. Edición de autor. Madrid, 1981. p.87.

⁹⁸ Se llegaría a pontificar que no era posible crear una obra en un lugar y momento indicados, que el artista era como un funcionario y que “la inspiración es la costumbre”. El maestro Alonso lo interpretó como un reto y en cuestión de minutos ya tenía preparados los pentagramas. Luego lo interpretó ante sus desconfiados y asombrados contertulios y amigos. Pero su obra carecería de título. Lo encontró en el escaparate de una confitería, al ver en una “especialidad de la casa”, unos dulces de crema típicos del Levante español, que se denominaban “suspiros de España”.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

A principios de los años treinta del pasado siglo mencionamos al maestro Juan Quintero, ya que es muy importante destacar su originalidad en la composición del pasodoble flamenco *En er mundo*, considerado un alarde de inspiración del más puro y racial andalucismo.

2.3.4. Ritmos frívolos y extranjerizantes.

Los ritmos frívolos presentan una mezcla de trivialidad, impertinencia y humor casi a partes iguales, conformando piezas musicales de estilo irónico y picante. Muchos de estos temas eran compuestos originalmente para orquesta y posteriormente arreglados para piano y voz. Con ellos arribaron a la escena las letras sicalípticas y las intérpretes ligeras de ropa.

Los antecedentes del arte frívolo escénico se encuentran en el *género ínfimo*, novedad importada de Francia a finales del siglo XIX. Consistía en una invariable procesión laica, donde no faltaban cupletistas y bailarinas que en un escenario ejecutaban un repertorio bullicioso, pegadizo, coreable, muchas veces sicalíptico, para deleite de un auditorio exclusivamente masculino, frecuentador de saloncitos constantemente importunados por la ingerencia de las autoridades defensoras de la moralidad ciudadana¹⁰¹.

Como bien indica su nombre, el *género ínfimo*¹⁰² no poseía calidad alguna, ya que contenía chistes en las letras o rimas malsonantes¹⁰³, letras de relleno, música pegadiza y mucho doble sentido picaresco y pícaro que haría las delicias de los espectadores masculinos más disolutos. Este

¹⁰¹ Cfr. Antecedentes recogidos de Retana, Álvaro. *Arte frívolo*. Editorial Tesoro. Madrid, 1964. p.17.

¹⁰² Los hermanos Álvarez Quintero escribirían una comedia teatral que titularían *El género ínfimo* y que aludía a esta nueva moda musical que surgiría tras el estreno en 1894 de la traducción de *La pulga*, por Pilar Cohen, acuñando de aquí en adelante dicha denominación estos espectáculos de variedades, aunque más en concreto el del apartado de aquellas cantantes mundanas y frívolas.

¹⁰³ La verdad histórica es que las primeras canciones que entronizaron el género ínfimo no poseían calidad artística. *Ibidem*. p.23.

género sería interpretado tanto en teatros como en salones, en cafés y en un nuevo tipo de local que, por influjo galo, comenzó a proliferar: el *music-hall*.

En Europa, a finales del siglo XIX, durante la *Belle Époque*, se produce la efervescencia de las *varietés*, más tarde denominadas *variedades*, aunque ambos términos pervivirían juntos en el tiempo, inaugurándose numerosas salas conformes a este nuevo género, como *Folies-Bergère* (1869), *Moulin Rouge* (1889) o la sala *Olympia* de París (1893), ordenado construir por un catalán afincado en París, Josep Oller, y habiendo de cerrar otras tantas salas llegando el siglo XX.

El término *music-hall*, designa a la vez un espectáculo de *variedades*¹⁰⁴ en el que predomina la canción y denomina a la sala donde se representa. Le sería otorgado el nombre al género en el siglo XIX en el *Canterbury Music-Hall* local donde se presentaba sobre el escenario a cantantes profesionales¹⁰⁵; pero ya existía en Francia una larga tradición de café concierto, a su vez surgido del café cantante, muy de moda en el siglo XVIII.

Este género musical proveniente Francia, se extiende por Europa y recalca en España en 1893, trayendo consigo un espectáculo con bailes¹⁰⁶,

¹⁰⁴ ¿Y qué eran las *variedades*? Simplemente una sucesión en un tablado de artistas de mayores o menores posibilidades estéticas cultivadoras de la canción. [...] La canción ya era algo importante en la cual buscaban amparo números de amenidad rellenando programas a los que se llamó de variedades y en los que el atractivo fundamental eran las canciones de la estrella. Al resultar del agrado del público saltaban apresuradamente del tablado a la circulación pública. [...] Así, pues, cabe afirmar que en la segunda década de este siglo es cuando la canción cobra un respeto que fue posteriormente afirmándose. Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. p.136.

¹⁰⁵ Los primeros *music-hall* ingleses crearon el tipo del *chairman*, personaje locuaz y muy popular, cuya misión consistía en provocar el aplauso, y más tarde en contar chistes. El *chairman*, animado por la atmósfera calurosa que reinaba en el *pub*, amenizaba los entreactos contando chistes. Estos fueron los primeros *gags*. Interrogación y refutación recogidas de AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. pp.298 y 301.

¹⁰⁶ En sus principios, suponía una mezcla de café concierto, circo y teatro. Si hubiéramos de definirlo en su relación, por ejemplo, con el circo, se caracterizaría por la desaparición de los payasos y su sustitución por cantantes, aunque muestra conexiones con el teatro.

de los que algunos de estos bailes serían circenses, y también canciones¹⁰⁷, siendo lo más llamativo para el auditorio la presencia de cantantes femeninas alemanas, italianas y francesas, las *divettes*¹⁰⁸, y las *cocottes*¹⁰⁹, intérpretes que escenificaban piezas de dudoso gusto con música pegadiza y ramplona. También buscaron cantantes que lo hicieran en español¹¹⁰.

Y reseñamos el tema *Banderita*, de la revista *Los Corsarios* (1919) para ver una muestra del españolismo imperante aún en aquellos años:

*Allá por la tierra mora,
Allá por tierra africana,
Un soldadito español
De esta manera cantaba:*

*Como el vino de Jerez
Y el vinillo de La Rioja
Son los colores que tiene
La banderita española.
Cuando estoy en tierra extraña
Y contemplo tus colores
Y recuerdo tus hazañas,
Mira si yo te querré,
Banderita de mi alma,
Que lloro y las lagrimitas
No me salen a la cara.
Como el vino de Jerez
Y el vinillo de La Rioja
Son los colores que tiene
La banderita española,
La banderita española.
Banderita tú eres roja,
Banderita, tú eres gualda,
Tienes sangre y tienes oro*

¹⁰⁷ Los números se suceden sin interrelación.

¹⁰⁸ El término evoluciona hasta convertirse en lo que hoy conocemos como *vedettes*, estando todas estas artistas en la actualidad española retiradas o dedicándose al teatro convencional u otros menesteres, como en los casos de las hermanas Martín Aguilera, apellidos reales de Norma (cuyo nombre real es Purificación, ya retirada y dedicada a la publicidad y a su familia) y Carla Duval (fallecida el 31 de octubre de 2010), María José Nieto, María José Cantudo o Bárbara Rey, por citar algunos de los nombres más conocidos.

¹⁰⁹ Figura más cercana a alternar con los clientes.

¹¹⁰ Celia Gámez, aunque argentina de nacimiento, sería una de las artistas más distinguidas que cantarían en español este género en el siglo XX. De hecho, incluso participaría en el cine en los años decedentes y finales del género, con su primer filme que respondería al título *¡Rápteme usted!* (1941) de Julio Fleischener.

*En el fondo de tu alma.
El día que yo me muera,
Si estoy lejos de mi patria,
Sólo quiero que me cubran
Con la bandera de España.*¹¹¹

Letra: Jiménez y Paradas - Música: Alonso

Sería Pilar Cohen quien interpretase por primera vez en español una polca titulada *La pulga*, que el escritor y empresario Eduardo Montesinos traduciría de la canción italiana que causaba estragos en Europa y que sería estrenada en el Salón Actualidades de Madrid en 1894¹¹². Y tras el estreno de *La pulga*, los hermanos Álvarez Quintero escribirían una comedia teatral, *El género ínfimo*, que aludía a esta nueva moda musical, acuñando de aquí en adelante dicha denominación los números de cantantes mundanas y frívolas de estos espectáculos de variedades. Ante la fecha anterior, hemos de citar que en 1889, el empresario francés Henri Banquerel, inaugura en Madrid el Teatro Alhambra¹¹³, por lo que, como en el caso del cine, se producen multiplicidad de fechas en torno a la cuestión¹¹⁴. Años después, en 1899, el gobernador de Madrid, llevado por lo que consideraba la inmoralidad de las intérpretes, clausuró los lugares donde se realizaban estos espectáculos, como el Teatro Alhambra¹¹⁵.

El *music-hall* y la revista muestran que lo menos importante es la dimensión conceptual, sino la presentación escénica con un sentido del ritmo

¹¹¹ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. p.278.

¹¹² El *music-hall* convertiría la canción en un provechoso filón cuyo beneficio se encaminaría hacia cauces preindustriales en cuanto a grabaciones musicales mecánicas se refiere.

¹¹³ Los recuentos del Boletín de la Sociedad General de Autores de España entre 1907 y 1908, ofrecerían la relación de los locales con música de orquesta, es decir, teatros, cafés cantantes, *music-hall*, salones y cabarets, dando a conocer que existían 1362 establecimientos con orquesta y variedades en toda España, situándose en Madrid 81 locales y en Cataluña 325 de los mismos. Cfr. Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Guillermo Blázquez Ediciones. Madrid, 2006. p.50.

¹¹⁴ Retana fecha su aparición en 1894.

¹¹⁵ Considerado el primer *music-hall* español.

tremendamente eficaz y visualmente atractiva. Los públicos europeos de este género lo aceptaron, aunque de diferentes maneras. Por ejemplo, el público inglés prefería que el *music-hall* incluyese números acrobáticos y de mimo; el público galo, por su parte, mostró su predilecta inclinación por la canción, que aún años después continuaría representando un importante papel. Son años en los que el charlestón con Josephine Baker como primera figura a nivel mundial, se mantuvo activo en España durante varias temporadas. Para Álvaro Retana, la edad de oro de las variedades cabe señalarla de 1910 a 1926¹¹⁶, aunque para Serge Salaün, sin embargo, se sitúa entre 1910 y 1925-27, a lo que Retana añade que “hacia 1926 comenzó a oscurecerse el resplandor de las variedades”¹¹⁷.

Notará el lector que no nos detendremos en ritmos considerados igualmente frívolos y cuyo encuadre correspondería en este punto, como son el *fox-trot*: “baile estadounidense, aparecido en 1912, en compás de cuatro por cuatro o de dos por dos, ritmo sincopado y aire de marcha- el *fox-trot* venía a ser una alternativa elegante a las denominadas *animal dances*, de movimientos vertiginosos y descoyuntados”¹¹⁸, igualmente el *cake-walk*, y el *one-step* y el *two-step*.

2.3.5. Cuplé.

*El couplet... pues yo no sé
-ni nadie tal vez sabrá-
Lo que es el couplet. ¿Será
Alguna cosa el couplet?
¿Diremos que es una flor
Con su espina?... ¿Un ¡ay! de amor
De Arlequín y Colombina?
¿Qué es una avispa —de amor—
Que pica y muere? ¿Convenimos
En que es risa... o en que es llanto?
¿O llanto y risa?... Ligera*

¹¹⁶ Retana, Álvaro. *Arte frívolo*. Editorial Tesoro. Madrid, 1964. p.19.

¹¹⁷ *Ibidem*. p.111.

¹¹⁸ Cfr. *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. p.131.

Llovizna de sol en una
Mañana de primavera?
¿Fuente que parla con la luna?
Apachesco, sicalíptico
Ingenuo, picante,
(monostrófico o políptico)
Declamatorio o danzante.
¿Diremos que es la ligera
Creación semivirginal
De una musa tobillera?
¿La poesía callejera
De la luz artificial?
O bien... Vaya, que no sé
—ni nadie tal vez sabrá—
Lo que es el *couplet*. ¿Será
Alguna cosa el *couplet*?

Manuel Machado¹¹⁹

A fines del siglo pasado (XX) empieza a decaer el género andaluz de la canción “de salón”, el *cuplé*, como lo adjetivaría Manuel Machado. Comienza entonces el reinado de una canción frívola, con letras en las que la heroína no muere, y que sería bautizado como “*género ínfimo*”. La aparición del *cuplé* trae consigo un género importado de Francia, como otras muchas referencias culturales, que, en sus inicios será conocido por su grafía francesa, *couplet*¹²⁰, un vocablo¹²¹ procedente de la Provenza, *cobla*¹²², cuyo significado es “pareja de versos”, es decir, son una pareja de versos monorrimos. Designa *una* sola copla de una canción (la ortografía

¹¹⁹ Manuel Machado denominaba al *cuplé* “canción de salón”.

¹²⁰ La forma francesa *couplet* sería utilizada en España hasta la completa castellanización del término a principios de los años treinta del siglo XX. A las artistas se las denominará durante un tiempo “*coupletistas*”. Era una forma de dotar de “elegancia” semántica el término.

¹²¹ La lexicalización o adaptación lingüística obedece a la evolución del género hacia la incipiente canción española.

¹²² La intromisión se ha producido. El elemento español se ha apoderado de todo cuanto constituye el *cuplé*... menos de la propia palabra, que sigue siendo francesa y escribiéndose al estilo galo: *couplet*. Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.9. Recogemos igualmente, *Cobla: en Cataluña, conjunto de músicos, generalmente once, que se dedican a tocar sardanas. También nombre que se daba a la composición poética de la poesía tovadoresca*. Mota Oreja, Ignacio Hilario de la. *Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio*. Tomo 1º A-H. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988. p.143.

couplet se mantiene en España durante todo el primer cuarto de siglo, hasta su definitiva hispanización)¹²³. Lo que quiere decir Salaün es que “copla” es la traducción de “couplet” y significa una sola estrofa de una canción. Copla significa también estrofa.

Nos dice Salaün que la lexicalización de la palabra “cuplé” es una consecuencia secundaria de la evolución y la masificación de un género castizo, el de la canción española, lo que puede explicar el éxito tanto del objeto como de su nombre. En efecto, el cuplé entronca con dos corrientes populares españolas, el teatro y la canción popular. El cuplé no es más el avatar moderno (hasta 1939 antes del boom de la actual canción comercial de variedades) de estos dos componentes esenciales de la cultura española, tradicionalmente articulados¹²⁴.

En los párrafos siguientes veremos lo que para Murillo Jenero, significa la forma musical presente: *estructuralmente el cuplé no es sino una composición literario-musical compuesta de tres –o más– “letras” –en francés, “couplets”– coronadas por un estribillo –en francés “refrán”– que se repite al cabo de todas dichas letras: primera, segunda, tercera y a veces, cuarta. El cuplé de matiz español adopta dicha forma y por tanto, dicha forma corresponde asimismo a la hija predilecta de la canción española: la canción andaluza.*

Andando el tiempo, la canción pasará a ser: primera letra, estribillo, segunda letra, estribillo y finalmente, repetición del estribillo en que su primera cuarteta es sólo puente de música en la orquesta.

Más tarde, ya en nuestros días, el bolero y el fox americano, con sus nuevas estructuras, llegan hasta nosotros. Bolero y fox constan de una introducción (que el fox llama “verse”) y que adopta un aire explicativo, lírico, a veces sin ritmo y de un coro (“chorus” en inglés, bolero propiamente dicho en el caso de la canción así llamada) que se repite una vez más (no así la

¹²³ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1990. p.15.

¹²⁴ *Ibidem*. p.16.

*introducción o el verse). El conjunto de la canción suele tener una “coda” para dotar a la pieza de un efecto final “de público”*¹²⁵.

La forma musical, denominémosla “institucional”¹²⁶ del cuplé, tal y como se conoce hasta nuestros días quedaría establecida en la década de los años diez del siglo XX, años en los que este tipo de canción no muestra especial interés por la actualidad política de su época¹²⁷. Dice Salaün:

*“El cuplé es el que instaure una forma que sigue vigente hoy en día. En ruptura con el tradicional cantable de zarzuela, de forma variable (las estructuras versales y estróficas no están codificadas y hay diálogos”), el cuplé de varietés instituye las tres (o dos) estrofas con estribillo”*¹²⁸.

También destacar que, según Retana, en la “edad de oro” de las varietés, la regla de rigor exige las “tres partes” y sólo dos cuando permiten “una prolongada intervención coreográfica”. En realidad, los cuplés consultados alternan los cuplés de dos y tres estrofas.

Surgieron entonces dos tipos¹²⁹ de cuplé: *pícaro*, como las variedades, pero sin la zafiedad inicial de éstas, que fue el que triunfaría especialmente en los años de la primera Guerra Mundial. Y luego el cuplé de corte o estilo *romántico*, de donde proviene lo que hoy conocemos como copla. Es decir, el cuplé afrancesado poco a poco se fue españolizando, por así decirlo, al incorporar los autores historias y lugares ambientados en España. Más tarde,

¹²⁵ El compositor Camilo Murillo Jenero realizó las aseveraciones recogidas en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.15. Tengamos en cuenta que este texto se edita en 1963, tres décadas después de la desaparición del género.

¹²⁶ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.189.

¹²⁷ El cuplé “clásico” es un himno al matrimonio legítimo formal, al lazo indisoluble sancionado por Dios y la conciencia, cosa que el cuplé sicalíptico (obsceno) ignoraba con su buen humor. *Ibidem*. p.185.

¹²⁸ *Ibidem*. p.152.

¹²⁹ En esta época las tonadillas y tiranas llegaron incluso a constituir un subgénero dentro del cuplé. *Ibidem*. p.22.

este tipo de cuplé se fue mezclando con un tipo de canción de corte folclórico proveniente de Andalucía. Muchos cuplés se definen como “zarzuelas en reducción”, cuando no utilizan explícitamente el patrimonio zarzuelero¹³⁰. En la época dorada del género, los números más elegantes y en nada obscenos eran denominados “números finos”.

Para Salaün, entre las características principales del género, vemos que “la I Guerra Mundial es ausente del cuplé. [...] El cuplé no conoce ni las clases sociales, ni los problemas de subsistencia, ni siquiera la familia. La religión sólo aparece a través de invocaciones rituales a las santas de rigor, muletillas verbales muchas veces, que aquí atestiguan una total conformidad ideológica”¹³¹. Al contrario que con otros ritmos, en el cuplé no suele morir la heroína.

Durante la posguerra el cuplé irá decayendo y surgiendo intérpretes más interesadas en cantar cuplés románticos ante público elegante y distinguido, compuesto por damas y caballeros, que en dedicarse a cantar cuplés de corte pícaro en locales baratos y ante público masculino únicamente. Estas intérpretes serán las denominadas *chansonnières*, también conocidas como cancionistas¹³² o cancionetistas.

Y recogemos una aseveración realizada por Juan Villarán:

“Y también empezaban a insinuarse definitivamente los cuplés, cancioncillas ligeras y especialmente picarescas, que iniciaron su

¹³⁰ *Ibidem.* p.177.

¹³¹ *Ibidem.* p.191.

¹³² La Real Academia Española –ya hace años, aunque no puedo precisar la fecha– decidió muy cuerdamente tacharle a “cancionista” la notación de *anticuado* devolviéndole el sentido clásico y al uso castizo. Quien sabe si “cancionista”, con su adarga y mandoble y por respeto de quien le dio el ser, hubiera impedido que la “canción española”, italianizada de tiempo atrás, se afrancesara luego, y que ahora se americanice, librándonos de españolizaciones de modernas “*canzonettas*” y “*couplets*” y “*blues*”, y del trabajo forzoso de incorporar al léxico, para hacerse entender, los *deplorados* extranjerismos *canzonetista* y *cupletista*, y temblando aguardamos “*singermen, man*” ya en puertas para darle sentido a *vocalizadoras* y *animadoras* y sus correspondientes masculinos. Luna, José Carlos de [et. al]. *La canción andaluza*. Prólogo de Tomás García Figueras. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960. pp.23-24.

presentación descocada dejándose vocalizar primero en ambientes de desenfreno, pero que luego captarían a cupletistas -galicismo¹³³ de cancionistas- y jacareras que eran consideradas solistas en otros estilos de mayor prosapia. En este ambiente imperante en los orígenes se darían a conocer numerosas odaliscas que irrumpirían en este mundillo artístico siendo tan sólo auténticas niñas”¹³⁴.

La geografía preferida de la gran mayoría de los cuplés gira en torno a dos polos: Madrid y Andalucía. Reaparecen hasta la saciedad los arquetipos humanos, sociales o profesionales popularizados por los sainetes y los cantables. [...] Entre el estereotipo confortable y el reflejo de una realidad¹³⁵, prolongaría el costumbrismo social y geográfico de la zarzuela mediante estereotipos agradables y reflejos de la realidad.

El cuplé de procedencia gala se hará también conocido, y será compuesto e interpretado en y para Hispanoamérica, mezclándose con aires populares foráneos. Aún no es copla, pero posee algunos de sus elementos primordiales: una letra que cuenta una historia con planteamiento, nudo y desenlace, y un estribillo que se repite tras cada estrofa y en el cual suele ir incluido el título de la canción. Se convertirá en la denominada “canción andaluza”.

Desde el norte el cuplé había llegado hasta el sur y, cruzando nuestro país de punta a punta, llegaría para quedarse. Con los años, el cuplé iría languideciendo, limitado a cafetines y locales de baja condición, y así sus temas se anquilosaron, pues el público no pedía otra cosa. Lo picaresco se adueñaría del género.

¹³³ Galicismo: *palabra o expresión de origen francés empleada en otro idioma*. Diccionario de la lengua española Espasa Léxicos. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2005. p.638.

¹³⁴ Villarín, Juan. *El Madrid del cuplé (Crónica de un siglo)*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990. p.39.

¹³⁵ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.177.

En términos generales, se reconocen tres tipos de cuplés: sentimental, trágico y flamenco¹³⁶.

2.3.6. Copla andaluza / Canción andaluza.

*Del cantar a la canción,
De la copla popular
A la copla de salón:
-Hermana bella y galana,
No olvides que eres mi hermana.*

Manuel Machado

En el primer cuarto del siglo XX, nos encontramos con que la canción que se compone en España, se sostiene, vertebra y actualiza sobre dos ejes a la par que renueva a estos: son las “novedades” o “asuntos de actualidad” y el “paganismo ibérico”. Las novedades más explotadas por la canción en estos años son las modas.

En los años veinte comienzan a guionizarse y representarse los espectáculos. Esto unido al auge de la copla, dará pie a que sean estrenados espectáculos de copla con estampas flamencas escenificadas, unidas por argumentos, bien de sainete, drama o incluso comedia. Suelen coexistir géneros musicales en el mismo periodo, si bien los años de nacimiento de la copla entendida como tal los situamos entre 1928 y 1932, aunque su forma y fondo, tal y como ha llegado a nuestros días surge en la posguerra.

La copla no es que no necesite más que el escenario y el garbo de su intérprete, requiere de un buen acompañamiento musical, siendo las grandes orquestas el componente preferido por los intérpretes, motivo por el cual se solía entregar un programa de mano a modo de guión, para representar o diferenciar las diversas escenificaciones representadas¹³⁷.

Destacamos en este punto que la denominada “música popular andaluza”, que supone una parte de nuestro objeto de estudio, es

¹³⁶ *Ibidem.* p.177.

¹³⁷ En los teatros actuales españoles se sigue manteniendo esta costumbre.

antecedente directo de la copla como la conocemos actualmente. Si nos remontamos en el tiempo, hemos de hacerlo hasta la época de las Cortes de Cádiz, época en la que infinidad de coplas, tonadillas e himnos patrióticos surgen desde Andalucía¹³⁸. Serían estas coplillas de corte popular (como las recogidas, anotadas y catalogadas por *Demófilo*) las que se escuchasen en tabernas y colmaos, y más tarde en los cafés cantantes, para finalmente hacerlo en los teatros.

La canción del pueblo andaluz es aquella que está relacionada con asuntos de la tierra del sur patrio y, por extensión, puede darse una canción castellana y, sucesivamente, de todas y cada una de las regiones, aunque la que nos ocupa es la región sureña: Andalucía. La copla andaluza da origen a la canción andaluza, la cual posee el fondo y la forma¹³⁹ del cante¹⁴⁰ y toma de éste ritmos y giros melódicos. Es una época en que están en auge los espectáculos de variedades en los que se interpretaban cuplés y otras canciones, y se ejecutaba algún número circense o de magia, junto a otros de humor, sin ninguna trama que interrelacionase una actuación con otra, siendo la canción en sí misma la que reinaba en la escena.

¹³⁸ Las antiguas compañías discográficas decidirían apostar desde finales de los sesenta por otros géneros musicales y dejarían de prestar atención a la copla y, sobre todo, al flamenco. Desaparecerían las academias, salvo alguna excepción. Con este panorama, los aspirantes a profesionales de la canción carecen de otros profesionales que les enseñen su noble arte. Serán los artistas en ciernes quienes habrán de recurrir a fijarse en grabaciones clásicas o en las intervenciones que se reponen en televisión. Esto supondrá que los nuevos artistas se asemejen unos a otros como si de siameses o gemelos se tratase, por lo que, o bien se busca la fusión con otros géneros o imponer una impronta personal a través del vestuario o la puesta en escena. Muchos de los nuevos, por no decir todos, son seguidores de Lola Flores, Rocío Jurado o Isabel Pantoja. Lo cierto es que estos nuevos intérpretes interpretan el repertorio clásico de Quintero, León y Quiroga, las canciones de Ochaíta, Valerio y Solano, o temas de Perelló, Mostazo o el maestro Gordillo, entre otros pocos. Ya no se dan letristas ni compositores como ellos, y no sólo referido a su categoría, también a su forma de entender y abordar la composición y la letra de los temas de corte netamente español o andaluz.

¹³⁹ El lenguaje empleado en el cante, en líneas generales, se ajusta a las características del dialecto andaluz, es decir, sigue las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza y de su morfosintaxis; en cuanto al léxico, en cambio, el lenguaje flamenco tiene un repertorio de palabras y construcciones lexicalizadas con un valor semántico propio y característico. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.23.

¹⁴⁰ El lexema *cante* tiene un sema específico, “perteneciente al flamenco” que no tiene el lexema *canto*. *Ibidem*. p.19.

Por todo lo que hasta el momento estamos exponiendo se nos antoja necesario recoger la siguiente aseveración realizada por Salaün: “Contra la ópera y el *bel canto* italiano, la canción española: contra la grandilocuencia y el virtuosismo vocal, la llaneza expresiva del patrimonio musical nacional que se sabe “hondo” en la sencillez aparente de sus recursos musicales verbales”¹⁴¹. Este erudito autor manifiesta las reacciones del pueblo contra lo extranjero y lo extranjerizante, reacciones, por otra parte, que comenzaron a producirse ya en 1750. El público español, conforme al avance del tiempo y los cambios en el apartado musical irá demandando la presencia de un género “de aquí y para aquí”, siendo uno de los principales motivos de dicha demanda la saturación provocada por la difusión de lo foráneo.

Posee la fuerza que no contienen otros géneros musicales, si es que de género como tal podemos hablar. Muchos teóricos manifiestan que esta composición de canción popular española siempre gozaría de un lugar destacado desde entonces. Pero es que, desde principios del siglo XIX, muchas eran las coplas, himnos y tonadillas patrióticos que surgieran desde las tierras del sur español. Con el tiempo, fueron germinando en las ocho provincias de que entonces constaba el país. Pero será sobre todo en el suroeste donde nacerán muchos cantares que han llegado a nuestros días, bien de pura noción flamenca o simplemente folclórica.

Nosotros incluimos en el mismo punto las acepciones *copla andaluza* y *canción andaluza* por suponer el mismo tipo de canción, aunque con alguna variante que busca “españolizar” la pieza. Creemos que es un hecho similar a los primeros libros de Historia, que son prácticamente propagandísticos y realizados por escribanos a cambio de dinero. Salvando las distancias, sí mantenemos nuestra creencia en que lo que quieren matizar y afirmar algunos autores y artistas es la “españolidad” de la canción elaborada e interpretada por autores españoles, despojándola de raíces o ritmos foráneos otorgándole *carácter* o *sabor* español.

¹⁴¹ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1990. p.17.

El éxito será amplio aunque con consecuencias no demasiado satisfactorias, ya que ante la demanda del público¹⁴², surgieron canciones llenas de tópicos y falso andalucismo que se extenderían de forma irreparable¹⁴³, surgiendo dos tipos de copla¹⁴⁴: la *canción andaluza* y la *canción española*. Los artistas se suben a los escenarios para interpretar canciones que, con aires flamencos¹⁴⁵, contaban historias andaluzas.

El estudio del maestro Torner, "*La canción tradicional española*", define así la misma: "*El carácter particular de la música andaluza se revela con la simple audición de uno cualquiera de sus cantos de tradición antigua y esta diferenciación que inmediatamente establece el oído entre la música andaluza y la de cualquier otra región de España no obedece a una especial ejecución del cantor o instrumentista que la interpreta, sino que reside en su misma esencia musical; es el alma misma de la expresión de sus sentimientos, cuyas aspiraciones ideológicas nada, tal vez, tienen en común con aquellas que animan los cantos del resto de la Península y de la Europa*

¹⁴² Y los públicos, que la verdad es que muy pocas veces llamaron por su verdadero nombre a la canción andaluza, comienzan a motejar todas las que oyen, sin fijarse en su procedencia o carácter, con su término gabacho de "couplet", que luego españoliza en cuplé, neologismo, y antes galicismo, que lleva camino de entrar en el Diccionario, su es que no lo ha logrado ya. Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.14.

¹⁴³ Aflamencamiento: *fenómeno por el que ciertas canciones folklóricas adquieren rasgos característicos del flamenco*. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfaro. Sevilla, 1984. p.61.

¹⁴⁴ No toda la canción andaluza se integró en el cante flamenco o jondo. Hubo una porción de cantares, que aunque eran de dominio público por lo fáciles y acomodarse al carácter alegre de los hijos de Andalucía. Losada Campos, Antonio en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.46.

¹⁴⁵ El flamenco es, por tanto, un cante híbrido, esto es, gitano andaluz. Sus límites están comprendidos entre el gitano puro y el canto genuinamente andaluz. Pero ni es gitano puro ni exclusivamente andaluz. De la mezcla del canto popular andaluz y el canto gitano puro nace el cante flamenco. El lenguaje propio de este cante debe reflejar, evidentemente, esta realidad: el léxico de las coplas genuinamente andaluzas fue adoptando préstamos del caló y los cantos gitanos, al contacto con los andaluces, se fueron poco a poco *agachonando*, esto es, tomando características propias del dialecto andaluz y de la lengua castellana. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfaro. Sevilla, 1984. p.24.

*Occidental. Alguien ha dicho que los que principalmente presta el carácter a los cantos andaluces, en particular el llamado “cante jondo”, es la abundancia de melismas con que el cantor adorna la melodía; afirmación desprovista en absoluto de atisbo alguno que pueda conducirnos al conocimiento de la verdad. Un canto musical del Norte no adquiriría nunca la fisonomía expresiva del “cante jondo”, por muchos grupos melismáticos que hiciéramos cabalgar sobre su línea melódica. Y es que estos melismas de la música andaluza no son cosa postiza y ajena al ánimo expresivo, sino que, por el contrario, constituyen parte principalísima en la expresión, tanto más exaltada cuanto más abundancia melismática presente la melodía”*¹⁴⁶.

Características que son propias de la canción tradicional con marcado acento español son las siguientes:

- En la canción andaluza se presenta con asidua frecuencia la sustantivación del verbo.
- La *d* es suprimida cuando se halla entre dos vocales (*v*, *g*).
- La *h* es pronunciada con “aspiración”.
- La *h* seguida de diptongo suena como *g*.
- La *l* es pronunciada como *r*.
- La *ll* es pronunciada como *y* cuando se presenta seguida de vocal.
- La *s* es pronunciada como *z*.
- La *c* es pronunciada como *s*.

2.3.7. Canción española / Copla española.

Las investigaciones sobre el verdadero origen de la canción española resultan muy complejas, pues aunque ciertos eruditos afirmen que la primera canción unipersonal se interpreta intercalada o al final de una comedia de Miguel Cervantes, puede asegurarse que ésta proviene de las tonadillas,

¹⁴⁶ Texto que recogemos mediante la consulta de Luna, José Carlos de [et. al]. *La canción andaluza*. Prólogo de Tomás García Figueras. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960. pp.26-27.

modalidad teatral absolutamente distinta de la canción unipersonal, como estamos investigando.

El interés por la copla popular se inicia a finales del siglo XVIII y va en aumento en el siglo siguiente. Los nombres de *Fernán Caballero* o *Don Preciso* ostentan el carácter de adelantados, y dedicarían parte de su tiempo a realizar la distinción entre lo folclórico y los fundamentos del flamenco. Serán los viajes que Jorge Borrow realizase por España entre 1836 y 1840, los que permitirán un acercamiento al tema, ya que en sus obras *La Biblia de España* y *Los Gitanos*, se ofrece un inapreciable testimonio de las coplas y de los cantes gitanos, como igualmente recogería *Demófilo*. Estas obras permitirían, con su temática, referencias continuas a las cotidianidad del mundo gitano, a sus costumbres y actividad vital, siendo casi siempre narrativa la contextualización de esos ejemplos primitivos¹⁴⁷.

Desde que la canción andaluza y la copla andaluza comienzan a ganar terreno, la canción española no perderá en ningún momento personalidad inicial; pero es innegable que hasta principios del siglo en curso (Retana se refiere al siglo XX) no gozó de absoluta independencia¹⁴⁸. Resplandecía deslumbradora; pero a merced a su emplazamiento en otras producciones. En 1900 es cuando verdaderamente la canción española

¹⁴⁷ Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (Santiago de Compostela, 1848 - Sevilla, 1893) escritor, antropólogo y estudioso del folclore español de la Generación del 68. Hijo de Antonio Machado Núñez, político y científico andaluz, y padre de los poetas Antonio y Manuel Machado, sería catedrático de Ciencias Naturales en la Universidad Hispalense de Sevilla, formando también parte de la Sociedad Antropológica Sevillana.

¹⁴⁸ La canción española, que adquirió independencia y personalidad para crear un género a base de ella —el ínfimo— y obtuvo locales para su explotación, afirmada al entronizar las variedades, quedaría en lo sucesivo dueña y señora del favor del público, bien bajo la calificación de folclore o de canción moderna; pero siempre disfrutando de una categoría de que careció en sus principios como aderezo de tonadillas y entremeses de pretéritos siglos. Cfr. Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. p.139.

adquiere importancia decisiva¹⁴⁹ para intentar conseguir su propósito de desbancar del gusto del público los ritmos foráneos.

De 1910 a 1920, fue la edad de oro de la canción nacional, sin mixtificaciones extranjeras, del cuplé inconfundiblemente español¹⁵⁰. [...] Si la ópera, la *zarzuela grande*¹⁵¹, la comedia, el drama y el género chico eran modalidades escénicas con teatros para su expansión y mantenimiento, la canción adquirió personalidad propia y también poseyó sus locales sostenidos por ella, asistida por bailarinas y caricatos. Este nuevo género se denominó “*variedades*”¹⁵².

Son años en que la canción española, que dentro de la tonadilla escénica o la *zarzuela grande y chica*, sólo alcanzó –salvo rarísimas excepciones– popularidad nacional, merced al género ínfimo cobró prestigio internacional¹⁵³. En sus primeros años de vida escénica del género ínfimo, este compartiría escenario con los más diversos espectáculos.

Frente a la decadencia del cuplé, canción andaluza y española crecieron y se expandieron por los teatros, los discos y el cinematógrafo. A ambas composiciones se les ha denominado copla¹⁵⁴, pero sucede que en la canción, ya sea andaluza o española hay copla, y además son canciones que poseen un argumento costumbrista, que las distingue de cualquier otro

¹⁴⁹ *Ibidem.* p.66.

¹⁵⁰ Aprecie el lector la denominación “cuplé inconfundiblemente español”, la cual podría estar motivada por una forma de denominar de esta forma a la copla.

¹⁵¹ La zarzuela inicia su restauración en 1849 con las obras de Hernando *Colegiales y soldados* y *El duende*, y se convierte, a partir de 1851 con el éxito de *Jugar con fuego* de Barbieri, en el género teatral y popular del siglo XIX español. Esta obra establece, con sus tres actos, el prototipo de composición para encumbrar el *género grande*.

¹⁵² Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. p.135.

¹⁵³ *Ibidem.* p.123.

¹⁵⁴ Aunque algunos estudiosos hayan demostrado que la copla propiamente dicha es una estrofa de cuatro versos de arte menor hecha para ser cantada, en la que riman los pares y quedan libres los impares.

tipo de composición; la designada como canción española por su parte, puede denominar a otros muchos géneros o estilos musicales, que no necesariamente han de ser o estar relacionados o emparentados con la copla, y que no es canción española como tal¹⁵⁵.

En los años veinte y treinta del siglo XX comenzaría a extenderse por Europa el pesimismo filosófico, había mermado la confianza en el racionalismo de finales del siglo XIX y se iniciaría la búsqueda de nuevas vías de expresión como el psicoanálisis, explorar las posibilidades que ofrece el cinematógrafo, y también las nuevas vanguardias artísticas y literarias. Todo será considerado válido para encontrar nuevas vías de expresión, por lo que se vuelve a las raíces para reafirmar la identidad y avanzar. Los intelectuales y los escritores se vuelven hacia la canción popular y el flamenco y comienzan a explorar sobre las posibilidades que ambos presentan. Se volverían a tener en cuenta de nuevo los romances, entremeses y la expresión popular.

¹⁵⁵ Hoy en día la composición se centra básicamente en la balada, que es un estilo híbrido a caballo entre todos los estilos musicales, y que incluso se puede aflamencar, puede tener una letra que aluda al sur pero no es canción andaluza, quizás con un argumento muy breve pero que no es concretamente el concepto de copla, con una orquestación que por mucho que se quiera parecer incluso en las raíces flamencas, poco o nada tiene que ver con las composiciones clásicas de la copla, aquellas creaciones que realizaban los maestros clásicos. A lo referido anteriormente hemos de unir que prácticamente ya no hay en nuestra geografía teatros que alberguen de forma continua o fluida espectáculos de copla, salvo en muy contadas excepciones. Y, aunque la televisión sea un poderoso vehículo de comunicación y pueda servir como lucimiento a los artistas mediante programas musicales como pudieron ser en su día *Gente Joven* (Televisión Española) entre 1975 y 1987 o *El Salero* (Televisión Española) (1990-1991) que, con sus diferentes categorías musicales aupaban a diferentes nuevos valores musicales. En *Lluvia de Estrellas* emitido por Antena 3 (1995-2001) se alzó con el triunfo en una de la final de 1999 el concursante José Bueno *El Niño de los Brezos*, de Jimena de la Frontera (Cádiz), quien cantaba imitando a José Monge Cruz *Camarón de la Isla*, siendo el objetivo grabar un disco, el cual jamás ha visto la luz. En concursos más actuales como *Operación Triunfo* (Televisión Española) de 2001 a 2004 y Telecinco, de 2005 a 2009, únicamente se busca el triunfo de artistas de corte pop, aunque en algunas ocasiones unos pocos concursantes han interpretado canciones de corte andaluz.

2.3.8. Copla.

*Hasta que el pueblo las canta,
Las coplas, coplas no son,
Y cuando las canta el pueblo
Ya nadie sabe el autor.
Tal es la gloria, Guillén,
De los que escriben cantares:
Oír decir a la gente
Que no los ha escrito nadie.
Procura tú que tus coplas
Vayan al pueblo a parar,
Aunque dejen de ser tuyas
Para ser de los demás.
Que, al fundir el corazón
En el alma popular,
Lo que se pierde de nombre
Se gana de eternidad.*

Manuel Machado

Copla1: *et. a four-line octosyllabic strophe.*

Copla2 : *for a part of the villancico.*

Copla3: *et. folksong, popular song, ballad*¹⁵⁶.

Muchas de las letras de las coplas antiguas serán recopiladas, estudiadas o transcritas por autores y poetas de la época, como Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, Federico García Lorca o Gerald Brenan. Éste último aporta la siguiente definición acerca de cómo nace la copla:

“Villas y aldeas hay en que los jóvenes de ambos sexos, en alegres reuniones nocturnas, alumbradas en invierno por el clásico candil y en verano por la plateada luna, se enamoran, se quejan, se increpan, se zahieren con un tiroteo interminable de coplas. Apenas si se les ocurre una idea para cuya expresión no sepan un cantar adecuado. Si no lo saben improvisan; si la improvisación no es buena, se pierde tan pronto como la voz que la canta; pero si vale, si responde cumplidamente a un estado particular del ánimo, si encierra un pensamiento ingenioso que merece la

¹⁵⁶ González Casado, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000. p.45.

*pena conservarse, de la aldea la nueva copla hace fortuna: al día siguiente la repiten todos los labios: diez años después se canta en toda la península y medio siglo más tarde tendrá correspondencias en las literaturas populares de casi todos los países*¹⁵⁷.

Por *copla*¹⁵⁸ concebimos, “*historias cantadas y contadas de pasión y amores correspondidos o prohibidos, celos y todo tipo de relaciones afectivas, compromiso, matrimonio, abandono del hogar, incompatibilidad de caracteres, relaciones estables, separación y divorcio, alcoholismo, relación de parentesco y un sinfín de manifestaciones de las emociones más profundas son las que nos describen estas historias en tres minutos, que poseen un planteamiento, un nudo y un desenlace en su estructura compositiva, aunque algunos autores señalan que posee únicamente dos partes*”.

La copla es heredera vertical del romance¹⁵⁹ y la tonadilla, aunque adaptada a la época en que se desarrollan su música y ritmo, y forma parte de la historia y cultura de nuestro país, derivando de la copla la canción andaluza y luego la copla española. Es sinónimo de canción y posee un origen culto, ya que nace de la inspiración de poetas y escritores. Primitivamente, por copla hemos de entender una cuarteta o estrofa rimada con estructura de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares quedando libres los impares.

En sus antecedentes, la copla era denominada copla andaluza o canción española, como estamos viendo, hasta que se acuñó la

¹⁵⁷ Cfr. Rodríguez Marín, F. *Juan del Pueblo, historia amorosa popular, ordenada e ilustrada por...* Francisco Álvarez y Cía. Sevilla, 1882. p.43.

¹⁵⁸ Pusieron sus ojos en ella intelectuales de la época como el torero Ignacio Sánchez Mejías, mecenas de algunos de los más importantes artistas de la época, además de redactar él mismo las crónicas de las corridas en que intervenía y estrenar también una comedia y drama teatrales, dejando inédita la novela *La amargura del triunfo*.

¹⁵⁹ La influencia de estilos mozárabes se afianza especialmente en la Edad Media al aumentar el auge del arte profano. Según Juan Ribera, especialista en estudios árabes, el poeta ciego Mocadem ben Moafa de Cabra introduce a principios del siglo X las letras en idioma romance, aunque las melodías entre coro y solista ya aparecían en la liturgia de todas las épocas. AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.192.

denominación definitiva del vocablo que conocemos. En nuestros días continúa siendo conocida como copla, a secas, fijando la denominación del término con el nacimiento de la tonadilla y teniendo como raíz el esquema de las coplas recogidas por Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*¹⁶⁰. Para entender los orígenes de un género que ha llegado a ser tan nuestro hemos de remontarnos al siglo XVIII, al periodo de reinado de Felipe V¹⁶¹, a aquellos tiempos en que la corte del reino asistía a representaciones operísticas, habiendo sustituido la zarzuela por estas. Es la época en que Carlo Broschi *Farinelli*¹⁶², más conocido como *Farinelli il castratto*, que era uno de aquellos niños a los que se castraba apoyándose en la creencia de que conservaría sus atributos musicales, y que tenía una amplia carrera a sus espaldas, se asentaría en Madrid, influyendo de forma decisiva en el rey para que fuesen programadas óperas oriundas de su país natal, Italia, desfavoreciendo así a la zarzuela, género que se dejaría de representar

¹⁶⁰ Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (Santiago de Compostela, 1848 - Sevilla, 1893) escritor, antropólogo y estudioso del folclore español de la Generación del 68. Hijo de Antonio Machado Núñez, político y científico andaluz, y padre de los poetas Antonio y Manuel Machado, sería catedrático de Ciencias Naturales en la Universidad Hispalense de Sevilla, formando también parte de la Sociedad Antropológica Sevillana. Publicaría junto a Federico de Castro en 1872 *Cuentos, leyendas y costumbres*. Baltanás, Enrique. *Antonio Machado y Álvarez. Cante flamenco y cantares*. Austral. Madrid, 1998.

¹⁶¹ Apenas iniciado su reinado, Felipe V llama a la corte (1703) a una compañía de cantantes italianos a los cuales cede el teatro del Buen Retiro (Coliseo del Real Sitio). Tras ellos se inicia una verdadera invasión. Primero será, por citar sólo los más nombrados, Domenico Scarlatti (hijo de Alessandro), quien sienta sus reales en Madrid como profesor de música en la corte; luego, en 1747, será Nicola Conforto quien se encargue de suministrar óperas al coliseo del Buen retiro; después, en 1769, reinando ya Carlos III, será Luigi Boccherini quien asuma el mando musical como maestro de la Real Capilla; mucho más tarde, ya en pleno siglo XIX, será Giacomo Rossini quien, tras haber invadido la península con sus obras, se hará con el cetro operístico imponiendo el *rossinismo*. Pero por encima de todos ellos estarán siempre las divas y los divos italianos. El primero que, cronológicamente, ejercerá gran influencia es Carlo Broschi, llamado *Farinelli*, llegado a Madrid en 1739. Su voz tuvo la virtud de sacar a Felipe V de su melancolía e interesarlo por la ópera. Farinelli se convierte en el ideal de cantante y todo el mundo lo acepta porque no tiene rival. AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.266.

¹⁶² Cuyo nombre completo era Carlos María Miguel Angel Broschi Barrese y había nacido el 24 de enero de 1705 en Adria (Nápoles). Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.350.

durante un tiempo en Madrid¹⁶³. La respuesta de los que vivían del teatro sería desarrollar un género lírico en español¹⁶⁴.

La copla también proviene de los viejos romances y se halla emparentada con los romances que cantaban los clérigos y los ciegos, similares a los que a comienzos del siglo XX relataban de viva voz en las plazas de los pueblos aquellos invidentes que señalaban imágenes dibujadas en carteles y que aludían al argumento de sus relatos, que explicaban con sonsonete a una sola cuerda.

Hemos de entenderla como un tipo de estrofa o cuarteta asonantada con una estructura métrica de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares dejando libres los impares. Musicalmente, copla es sinónimo de canción, aunque no siempre de canción española, flamenca o andaluza, sólo en ocasiones. Es por ello que, a la hora de ilustrarse en el género, los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo a la hora de la catalogación, ya que han existido muchas variantes en la copla; de arte mayor, de pie quebrado, mixtas, etc.

Tal como la entendieron los autores a la hora de abordar la composición de un género netamente español, con la autoría de las letras por parte de autores patrios y cantadas éstas por artistas de nuestro país, es una breve pieza teatral de unos pocos minutos de duración, entre tres y cinco, y con los mismos planteamientos de una obra de drama o comedia en tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. En la copla hay que interpretar una historia. Una historia de corte dramático que, generalmente, va a terminar mal o en tragedia, y dentro de la cual el cantante ha de ser un actor o una actriz.

¹⁶³ El resurgimiento de la zarzuela debiose en gran medida al ocaso del *farinellismo*.

¹⁶⁴ En 1766 se creó el Teatro de los Reales Sitios, destinado a acompañar a Carlos III en sus desplazamientos temporales a El Escorial, La Granja, Aranjuez y El Pardo. Ese mismo año se puso en marcha el coliseo de los Caños del Peral. El siguiente año los cómicos y cantantes españoles de tonadillas en los dos teatros madrileños representaron varias óperas italianas. *Ibidem*. p.366.

El lenguaje de la copla es coloquial y directo. Por su estructura métrica la copla se halla muy cerca del romance, género poético popular por excelencia de la literatura española. A veces, el tema era tomado de una canción, un suceso o un romance escuchado en la calle, y otras era el pueblo quien haría suya la composición sin saber si tenía o no autor, en lo que se reconocería su autoría como “de autor desconocido” o “popular”.

Veamos la definición de Emilio Casares Rodicio sobre el vocablo *copla*:

Combinación métrica o grupo armónico, de determinado número de versos enlazados por un tipo de rima, y que tiene diferentes clases según el número, la especie o el orden de los versos. E. Solar Correa dice que “dichos grupos toman el calificativo especial de estrofas o estancias, o coplas, como se las denominaba antiguamente”. Este tipo de combinaciones son de uso generalizado en Hispanoamérica.

El término copla tiene tres acepciones en el folclore musical. Considerada en su aspecto literario, la copla es una estrofa de cuatro versos, casi siempre octosílabos, con rima asonante en el segundo y cuarto. Es este sentido se usa el término copla en las recopilaciones y estudios de música y textos de tradición oral ya desde el comienzo de los mismos. Nicolás¹⁶⁵ Zamácola (Don Preciso¹⁶⁶) editó en 1805¹⁶⁷ dos volúmenes de cantos

¹⁶⁵ Creemos que Casares Rodicio ha confundido el nombre del autor. La confusión puede deberse a que fue archivero y primer secretario de la Sacramental de San Nicolás en Madrid. Nacido a finales del siglo XVIII, se llama exactamente igual que otro Juan Antonio de Iza Zamácola posterior (pudiendo ser el primero padre del segundo).

¹⁶⁶ Era escribano de Madrid.

¹⁶⁷ Hemos encontrado otra fecha de publicación de esta obra de la cual citamos el siguiente párrafo: En nuestro país, en 1799, *Don Preciso*, seudónimo de Iza Zamácola, notario vasco, y con ansia de plasmar lo que conformaba el verdadero espíritu nacional, publicaría la *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*¹⁶⁷. En dicho repertorio abundan dos partes esenciales: la seguidilla, de gran raigambre en nuestra poesía popular; y la cuarteta asonantada de versos octosílabos, estrofa en que se escribieron romances o baladas. Denotaba la influencia italiana por considerarla perniciosa para la integridad de la música española. Fernández Nieto, Natividad. *La obra de Juan Antonio de Iza Zamácola*. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1989. p.83.

populares, que tituló *Colección de las mejores coplas de seguidillas*¹⁶⁸, *tiranas*¹⁶⁹ y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. De igual modo E. Lafuente Alcántara publicó en 1865 una recopilación titulada *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas ordenadas por...* También F. Rodríguez Martín empleó la denominación copla para designar la cuarteta octosilábica a lo largo de su obra *Cantos populares españoles* (Sevilla, 1883), la compilación más amplia (8174 textos) de material coplero de todas cuantas se han publicado. No obstante advierte el autor del en el prólogo que, por evitar repeticiones, usa indistintamente las palabras canto, cantar, canción, rima y copla. Este mismo sentido tiene el término copla en el cancionero popular, en el que frecuentemente aparecen cuartetos que incluyen la palabra: “Tengo mi cuerpo de coplas / que parece un avispero / batallando unas con otras / por ver cuál sale primero”. O bien: “Aunque estuviera cantando / un año con siete meses, / no habría yo de cantar / la misma copla dos veces”. La copla es, pues, la estrofa de cuatro versos, de sentido cerrado, que expresa un pensamiento, una idea, una emoción o un concepto en un estilo propio del pueblo, a la vez simple y hondo, sencillez y difícil, a menudo imitado por poetas y escritores. En este mismo sentido se habla a veces de la copla aragonesa, la copla andaluza o la copla montañesa, tratando de detectar rasgos de forma y fondo que identifiquen a cada una de ellas. La copla así considerada es el soporte literario de la mayor parte de los géneros y especies de la música de tradición oral. El análisis de las estructuras de desarrollo melódico de la

¹⁶⁸ Seguidilla: baile rápido español de tiempo ternario (dos por cuatro y tres por ocho), que a menudo canta con textos formados por estrofas de cuatro o más versos de siete y cinco sílabas. [...] Guitarras y castañuelas forman su acompañamiento. Sus orígenes se sitúan en el s.XVI, aunque revivió en el siglo pasado en La Mancha, de donde se extendió pronto por Andalucía. Bizet, Albéniz, Falla y otros compusieron algunas. *Diccionario de Música Gran Vox*. Bibliograf. Barcelona, 1999. p.265.

¹⁶⁹ Tirana: baile popular andaluz que se afianzó en la segunda mitad del s. XVIII. Derivaba de la tonadilla y al principio se cantaba en estrofas de cuatro versos octosílabos con estribillo. [...] El instrumento músico acompañante era la guitarra. Algunos operistas como Mercadante, Martín y Soler, Rossini, la incorporaron a sus melodramas, y hay tiranas en *Siete canciones españolas* de Falla y en *Goyescas* de Granados. *Ibidem*. p.286.

canción popular revela claramente cómo éste está condicionado musicalmente por la métrica de la cuarteta octosilábica o copla.

La segunda acepción del término copla se aplica a la estrofa de un canto popular para contraponerla al estribillo. Esta acepción implica dos aspectos, uno estructural y otro literario. En el primer aspecto, un gran número de tonadas populares de todos los géneros y especies del repertorio están conformadas por una estructura en la que se combinan y alternan la copla o estrofa y el estribillo como dos elementos de contraste. La primera suele tener un carácter más amplio, más severo, más melódico, mientras que el estribillo suele ser de un estilo más bien rítmico y animado. En este sentido, los géneros que presentan esta estructura de alternancia están más caracterizados por la copla o estrofa que por el estribillo. Este aspecto musical se combina con el literario, de forma que la estrofa, que comporta los rasgos más característicos del género, se entona casi siempre con las coplas de recambio que los intérpretes populares van cantando según les vienen a la memoria, mientras que el estribillo es siempre el mismo, prestando a la tonada, su sello más característico y particular, ya que su métrica variada no permite el recambio melódico en la mayoría de los casos. La estructura copla-estribillo es una de las más frecuentes y antiguas en la música de tradición oral de todo el mundo, y no hay más que hojear recopilaciones para comprobar su presencia en el folclore musical español.

Una tercera acepción del término copla usado en plural, coplas, es la que se le da en el lenguaje corriente referido al lenguaje corriente referido al repertorio musical de tradición oral para designar un canto narrativo estrófico que hace relación a algún hecho, suceso o personaje que se canta, se cuenta y de difunde con o sin soporte escrito, pero siempre con soporte musical. En esta acepción se emplea el término en el lenguaje corriente para decir, por ejemplo, que a tal personaje le hicieron coplas (coplas del tío Casín, coplas de la Liria, o “en coplas se vio la Dolores”, por citar el ejemplo más conocido), que un suceso determinado se canta en coplas (coplas del embalse, coplas de la venta de los santos), o que los ciegos pregonan. La

*colección de estas coplas o romances locales que se puede recoger de la tradición oral es interminable, ya que representan la última etapa “creativa” de la música de tradición oral desde mediados del s.XIX. En el lenguaje popular, el término copla se alterna con el de cantar o cantares con significado casi idéntico*¹⁷⁰.

La copla florece como respuesta patria a la *chançon française* y a los *singspielhaus* de Berlín, “*cuenta la historia de España, nuestro pueblo, dramática y trágica, de la forma como se deben contar las historias*”¹⁷¹. No creemos que la copla fuese la primera canción protesta, aunque sí hablase de asuntos que también dábanse entre el pueblo llano. En dichas canciones, los letristas se inspiraban algunas veces en historias reales de personajes de la corte, cuando no en otros de procedencia popular o en romances entre cortesanas o aristócratas y afamados diestros del toreo. Algunas de estas historias servirían como argumentos para ser extrapoladas a teatros o corralas, convertidos en atrevidas tonadillas muy del gusto de las clases populares.

Está muy relacionada con el flamenco aunque cada género posee autonomía e identidad propia. En el caso de la copla, sería a partir de los años veinte cuando se comienza a representar en los grandes teatros. En materia del flamenco, si únicamente se trata de cante, la interpretación requiere un cantaor acompañado por un guitarrista. Y si hablamos de baile, es necesario en escena el grupo de cante y acompañamiento del bailaor, la bailaora o el cuadro flamenco, evidentemente, dentro de una ambientación adecuada.

¹⁷⁰ Al lector interesado se recomienda la consulta de la obra Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999. pp.934-935.

¹⁷¹ Moyano, Anacleto. *Conchita Piquer. El nombre de la copla*. Ediciones Quiroga. Madrid, 1988. *Passim*.

En 1859, Cecilia Böhl de Faber y Larrea, más conocida como *Fernán Caballero*¹⁷², publicaría su obra *Cuentos y poesías populares andaluces coleccionados por...*¹⁷³, que resalta la riqueza del lenguaje figurado empleado que, junto a la proliferación de imágenes y la conseguida elaboración metafórica, crean un universo de fuerte riqueza creativa¹⁷⁴.

En 1865 se publicaría el *Cancionero Popular* de Emilio Lafuente, quien reza en el prólogo del mismo: “*Dar a conocer ahora, y conservar para lo futuro estos cantares, no solamente apreciables en el sentido literario, como una muestra de verdadera y rica poesía, sino útiles también para el estudio de los fenómenos, usos, lenguaje y sentimientos de nuestro pueblo, tal es el objeto que me repropuesto al publicar este libro*”¹⁷⁵.

A continuación trata el tema del origen de nuestras coplas, indicando que son muy pocas las composiciones antiguas de corte popular que se han conservado: “*Son poquísimas las que se conservan de tiempos antiguos entre el pueblo; y si las hay, se han modificado de tal suerte, que es por demás difícil reconocerlas*”¹⁷⁶.

La métrica que presentan los casi cinco mil cantares recogidos en este libro son la seguidilla y la cuarteta octosílaba o tirana. Según los temas de sus cantares los encuadra en estas dos formas métricas. Por el contrario, las coplas pertenecen a un género más espontáneo y natural¹⁷⁷.

¹⁷² Seudónimo atribuido a la escritora Cecilia Böhl de Faber y Larrea (Morges, Cantón de Vaud, Suiza, 1796 - Sevilla, 1877).

¹⁷³ Amores, Montserrat. *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. Biblioteca de Temas Portuenses. El Puerto de Santa María, 2001. p.53.

¹⁷⁴ La postura de *Fernán Caballero* se halla cargada de ambivalencia al admitir los dos fenómenos.

¹⁷⁵ Lafuente y Alcántara, Emilio. *Cancionero popular*. Tomo I. Carlos Bailly-Bailliere. Madrid, 1865. p.1.

¹⁷⁶ *Ibidem*. p.11.

¹⁷⁷ La clasificación o agrupación literaria de las canciones teniendo en cuenta las circunstancias en que serían cantadas no deberían poseer, a nuestro juicio, un carácter estrictamente científico, sino también popular.

Para el poeta y crítico de la generación del 27, Dámaso Alonso, la poesía española posee dos bandas fundamentales¹⁷⁸. La primera es de tipo tradicional y la segunda es la de la poesía culta. La primera consta, a su vez, de dos ramas: narrativa (cantares de gesta y romancero) y lírica (cancionero de tipo tradicional). Son estas ramas las que penetran en el Siglo de Oro, tiempo que prolonga esta poesía tradicional a través del teatro. Será en la escena donde se vuelva a tratar el tema de las leyendas de nuestra historia o se desarrollan en clave de drama en breves canciones. Así, la lírica de corte tradicional que posee sus raíces en la Edad Media y que se prolonga hasta el Siglo de Oro. La segunda, posee una rama épico-narrativa que se manifiesta en dos momentos principales: los poemas medievales del clero y, el segundo, el de la épica culta.

Brenan considera el flamenco un estilo bastardo de copla compuesto por una mezcolanza romántica y de la *Carmen* de Prosper Mérimée. Esto se da porque esta obra es publicada por su autor en 1845 y, treinta años después, en 1875, el año en que fallece, Georges Bizet, otorga a la obra de Mérimée soporte musical. En definitiva, el flamenco está formado por una mezcla de cante gitano con influencias románticas y de “Carmen” junto con el cante andaluz¹⁷⁹, y se halla muy relacionado con la copla.

Recogemos otra definición más de *copla*, la del *Diccionario de Música Gran Vox*, siendo la que sigue:

“Canción popular española, que se impuso a finales de los años veinte independizándose del cuplé francés y conectado en temas, planteamientos y lenguaje con la tradicional tonadilla de los ss. XVIII y XIX, que prolongaba los entremeses de Renacimiento. Hay de hecho en sus

¹⁷⁸ Incluimos una breve referencia a la poesía, de la que también bebe el cante. Cfr. Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.43.

¹⁷⁹ *Ibidem*. pp.17 y sigs.

*versos y estrofas de raigambre popular un cierto desarrollo de exposición, nudo y desenlace, que compendia el de la tragedia, pues prevalece –como en el flamenco, como en el fado– el sentido trágico del amor y de la vida, que al aire del amor se mueve. Y los protagonistas –y pacientes– son sobre todo las mujeres, que de hecho han superado en calidad y en número a los intérpretes masculinos. Se habla, en efecto, de “tonadilleras” y “folclóricas”, porque son ellas que han cantado y cantan –pues el género sigue vivo en la época del rock y del pop– con mayor inmediatez y emoción la tristeza de las traiciones y los amores desgraciados, en la que la mujer es la criatura ingenua golpeada por el destino. La copla se asienta en España en los años de la gran depresión y a finales de la dictadura de Rivera. Figuras destacadas en los comienzos fueron Estrellita Castro, Imperio Argentina y Conchita Piquer, sin que ya después de la guerra civil faltasen los nombres de Juanita Reina, Angelillo, Juanito Valderrama, Jorge Sepúlveda, Marifé de Triana, Manolo Caracol, Lola Flores, Niña de Antequera, Niña de la Puebla, Pepe Marchena, Antonio Molina, Pepe Blanco, Gracia Montes, Carmen Sevilla, Peret, Manolo Escobar, Rocío Dúrcal, José Manuel Soto, Rocío Jurado... entre los maestros de más renombre y aceptación hay que mencionar a Quintero, León Quiroga¹⁸⁰, Manuel Alejandro, Paco Cepero y Carlos Cano. El embrujo de algunas de esas canciones airoas y sentidas las mantiene vivas. Baste citar como muestra: El relicario, Tatuaje, Mi jaca, Ojos verdes, La bien pagá, Yo soy esa, Los campanilleros, María de la O, Dos cruces, La zarzamora, Soy minero, La luna y el toro, No te mires en el río, Clavel...*¹⁸¹

¹⁸⁰ Fijémonos en “Quintero, León Quiroga”: los autores se muestran incorrectamente citados o es una errata.

¹⁸¹ Cfr. *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. p.85.

2.4. Implantación de la copla como género musical.

Si comparamos los términos cultura popular y cultura de masas nos daremos cuenta que ambos están enfrentados y hermanados a la par. Es por ello que a la exhibición de las canciones en los recitales y espectáculos de los artistas se asemejaría después la forma de comercialización del cine, como ya lo había hecho el teatro. Así, el negocio cinematográfico se irá adaptando en sus formas de explotación comercial a las costumbres sociales del momento e igualmente los horarios de la funciones estarán adaptados a las nuevas estructuras sociales del momento.

Para ir viendo las semejanzas, en los *ritmos frívolos* se muestran trivialidad y humor conformando piezas musicales de estilo irónico y picante. Muchos de estos temas eran compuestos originalmente para orquesta y posteriormente arreglados para piano y voz. A diferencia de Francia la canción hecha en España nunca tuvo vocación social. Sirva como ejemplo que durante la I Guerra Mundial no se aprecia que exista el cuplé, tipo de canción que tampoco habla de clases sociales o problemas de familia, y mantiene una idea idealizada del soldado raso. Es decir, el cuplé supone una producción musical de estereotipos, convenciones y arquetipos ideológicos donde pervive el mayor conservadurismo y el andalucismo decimonónico.

La copla, por su parte, supone un género con el cual el público se identifica y es la canción más completa que poseemos en España. Las letras tocan todos los temas y la música posee raíces folclóricas de todo el país, especialmente Andalucía y Madrid, además de cantarse por toda la geografía española y donde se habla el castellano, en lugares como Latinoamérica, en incluso en Norteamérica, en las zonas de habla hispana. Es muy parecida a la copla andaluza, básicamente en lo que a temas se refiere. Si hubiese una diferencia reseñable y que nos permita diferenciar la copla de la canción andaluza es que la canción andaluza se ocupa en sus

letras de temas tópicos y típicamente de Andalucía. En cuanto a composición se diferencian en que la canción andaluza posee sus raíces en el folclore andaluz.

Rasgos importantes para comprender el fondo de la copla son forma y estilo con que se las interpreta y canta. La cuarteta es más compacta y abreviada y la seguidilla es más lírica y hay que tener en cuenta su tardía evolución a la hora de acercarnos a la copla y el flamenco.

Dos formas son generales en España y Portugal; tres se encuentran sólo en Andalucía; la cuarteta es la forma estrófica de cuatro versos octosílabos en la que el segundo y el cuarto verso riman en asonante o consonante, siendo la métrica en que se escribieron romances o baladas.

*La Virgen se está peinando;
Su peine de marfil era;
Rayos de sol sus cabellos,
La cinta de primavera¹⁸².*

La cuarta y última forma es la seguidilla o seguriya, estrofa de cuatro versos de los que el segundo y el cuarto no riman sólo en asonante o consonante, sino que son más cortos que el resto. Su simetría silábica común es de siete por cinco, aunque debemos tener en cuenta que desde la poesía popular española se realiza para ser cantada.

*Al cantar de las aves
Mi amor durmió
¡Ay, mi Dios, quién supiera
Lo que soñó!¹⁸³*

Tengamos también en cuenta que la seguidilla puede ir seriada con un estribillo de tres versos; primero y tercero riman entre sí y son más cortos que el segundo. Forman un poema de siete versos y el tema central se coloca en los cuatro primeros y la cola proporciona una variación musical.

¹⁸² Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.159.

¹⁸³ *Ibidem*. p.160.

*Desde que te ausentastes,
Sol de los soles,
Ni los pájaros cantan,
Ni el río corre.
¡Ay, amor mío!
Ni los pájaros cantan
Ni corre el río*¹⁸⁴.

La copla es España y, en parte, representativa de nuestra idiosincrasia, cuenta la historia de este pueblo nuestro, dramática y trágica, de la forma en que se deben o deberían contar las historias. Está ligada al pueblo y nace como medio de protesta (no confundir ni asimilar con la denominada “canción-protesta” que conoceríamos a finales de los años sesenta y en los setenta) ante el abuso de poder de las clases altas, como exaltación de acontecimientos históricos, ensalzar costumbres religiosas y, de forma más común, como reflejo de historias manifestando en sus letras pasión, celos, destinos trágicos, amores imposibles, envidia, mal de amores, embrujos, dependencia, malquerer, relaciones amor-odio entre parejas y entre familiares, sometimiento de la mujer al hombre, pasiones amorosas llanas, nobles o toreras y, cómo no, de amor. La copla expresa todos los sentimientos posibles y a todos se les puede cantar. Es ideal para expresar emociones y sentimientos y muchas de las mejores coplas de la historia son aquellas que muestran sentimientos donde prima el amor y que no pueden ser dominados. Hablan de intrigas amorosas y “expresan más la idiosincrasia de una situación que la de un personaje”¹⁸⁵.

Si esto es lo que entiende el pueblo por copla, lo que entienden los autores supone una “*brevísima pieza teatral de tres o cuatro minutos con los mismos planteamientos de comedia o drama, es decir, con planeamiento, nudo y desenlace*”¹⁸⁶. Decía Concha Piquer, aludiendo a la atemporalidad

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibidem.* p.145.

¹⁸¹ Román, Manuel. *La copla: la canción tradicional española, la tonadilla, sus orígenes populares, los mejores intérpretes*. Editorial Acento. Madrid, 2000. p.16.

de la copla: “la canción debe ser una obrita en tres actos, dividida en dos partes. En la primera hay que exponer. Y en la segunda hay que realizar, hay que terminar. Y claro, eso debe tener un matiz de gesto, de expresión, de forma de decir”. Según Anacleto Rodríguez Moyano y como decíamos al principio, “*la copla es hija directa del romance, adaptado a su tiempo por la música y el ritmo*”¹⁸⁷.

Para fijarnos en cómo otros autores han manifestado su visión del género, nos detendremos en Rodríguez Moyano, quien dice que la copla ha estado y ha existido siempre “*tan denostada, tan pueblerina, tan paleta, tan unida, decían, al régimen anterior. Tan vulgar. Es curioso. Ahora se ponen de moda. La copla es un poso cultural, que es la memoria de España*”¹⁸⁸.

Quizás una de las mayores premisas que existan para que se produzca la confusión entre canción andaluza, canción española y copla es el hecho de que tuvo muchos compositores, músicos y letristas andaluces y, de hecho, los más conocidos son del Sur. Es por ello, que en la mayoría de casos, los músicos han orquestado en base a su propia concepción de lo que es Andalucía. Complementariamente a las formas que hemos descrito con anterioridad, la canción, a mediados del siglo XIX, aprovecharía la estructura comercial y cultural de la tonadilla.

La copla ha significado una forma de entender la vida y el arte en la España de los últimos cien años y también ha estado muy relacionada con el mundo de los toros¹⁸⁹. Para entenderla, hay que fijarse también en su relación con la fiesta nacional, con las corridas de toros. Así como nos dice que el periodista de Villarrobledo (Albacete), Manuel Román, para estudiar el cancionero popular relacionado con la fiesta de los toros deberíamos

¹⁸⁷ Rodríguez Moyano, Anacleto. *Conchita Piquer. El nombre de la copla*. Ediciones Quiroga. Madrid, 1988. p.22.

¹⁸⁸ *Ibidem*. p.18.

¹⁸⁹ Aseveración que compartimos con Tapia, Daniel; Abellá Carlos. *Historia del toreo*. Alianza Editorial. Madrid, 1992.

remontarnos a las *Cantigas*¹⁹⁰ de Alfonso X El Sabio¹⁹¹, también conocidas como *Cantigas*¹⁹² de Santa María¹⁹³. También encontramos enlaces entre

¹⁹⁰ *Cantigas: España. Categoría poético-musical que hace referencia a diversas realidades según la época. 1. A finales de la Edad Media, el término gallego-portugués, cantiga denotaba una composición vocal, destinada a ser oída, desdoblada en palabras (versos) y son (música). El motivo versificado podía ser profano o religioso y la melodía podía asumir diversas formas. En la literatura musicológica dedicada al estudio de la monodía cortesana medieval, cantiga indica específicamente dos repertorio diferentes: por un lado, las más de 400 Cantigas de Santa María compiladas en la corte de Alfonso X, y por otro, las cerca de 1680 composiciones trovadorescas fechadas entre finales del siglo XII y mediados del XVI, transmitidas a través del Pergamino Vindel y de los Cancioneros de Ajuda, de la Biblioteca Nacional de Lisboa y de la Vaticana; tanto las Cantigas de Santa María como los poemas de índole profana usan básicamente la misma lengua: una variedad culta, suprarregional del gallego-portugués. Un tercer repertorio, el de las cantigas del Cancionero de Baena, compuestas aproximadamente entre 1350 y 1450, no ha sido objeto de investigación musicológica, dado que sus textos, escritos en una lengua híbrida a la que por convención se llama castellano-gallego, apenas sobreviven. 2. Desde mediados del s. XV hasta el tercer cuarto del XVI, cantiga designaba, en el léxico cortesano de Portugal, un tipo particular de poema de forma fija apropiado para uso musical, equivalente al indicado por la palabra castellana canción. El término es usado en este sentido por los estudios que tienen por objeto los cancioneros musicales de origen portugués. 3. Paralelamente, cantiga ha mantenido en Galicia y Portugal la acepción general de composición poética en lengua vernácula destinada al canto: en esta acepción hace uso del término la literatura etnomusicológica gallega y portuguesa. Casares Rodicio, Emilio. Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999.p.80.*

¹⁹¹ Alfonso X El Sabio de Castilla y León (Toledo, 1230 - Sevilla, 1284). Es hombre decisivo en la historia de la Música española. Las *Cantigas de Santa María* y su transcripción han producido una de las grandes y fecundas polémicas entre arabistas y romanistas, polémica cuyo fruto es hoy su publicación, estudio y apología por Higinio Anglés, Alfonso X, que creó la cátedra de Música en Salamanca trajo a su Corte un grupo de instrumentistas y trovadores; él mismo lo era y algunas *Cantigas* le señalan como autor de la letra y de la música.

Las *Cantigas de Santa María*, repertorio de más de cuatrocientas melodías representa la aportación medieval esencial de España a la música medieval. Cuando está terminando la cultura trovadoresca, España presenta una música donde, hasta cierto punto, encontramos ya características singulares, no sólo en su contenido religioso, sino también en cierto sabor popular. Si “expresivismo” y “popularismo”, rectamente entendidos, se consideran como “constantes” en la música española, su fuente más honda y bella puede colocarse en esta música dedicada a Nuestra Señora. Las miniaturas del maravilloso códice que se conserva en El Escorial nos da un interesante repertorio de los instrumentos musicales en el siglo XIII. Desde Hilarión Eslava hasta nuestros días, son muchos los estudiosos y compositores que dan este carácter de raíz a la música de las “*Cantigas*”. Hoeweler, Casper. *Enciclopedia de la Música*. Editorial Noguer. Barcelona, 1978. pp.15-16.

¹⁹² Los libros de *Cantigas de Santa María* están documentados como tales en textos del propio rey Alfonso X el Sabio. En el testamento del rey otorgado en Sevilla el 21 de enero de 1284 hay una cláusula que dice expresamente:

“Otrosi mandamos que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos de aquella iglesi do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que los nuestro heredare con derecho e por nos,

copla y toros y el Siglo de Oro, como en *El Caballero de Olmedo* y *Peribáñez* de Lope de Vega, o Bonifacio Gil en “Cancionero taurino” recoge multitud de coplas relacionadas con la fiesta del toro.

La necesidad de unas oportunas señales o avisos sonoros para el establecimiento de un orden serio y correlativo dentro de las primeras exhibiciones públicas taurinas, fueron iniciados por los árabes en sus ocho siglos de permanencia en nuestro país, al igual que estos también fueron los primeros lanceadores de toros a caballo, nunca practicaron el toreo a pie, e igualmente primeros en hacer uso de clarines y timbales como proclamadores de las reglamentarias órdenes de la fiesta que, desde un

quisierse haber estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la Iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado”.

Referencias a estos libros de *Cantigas* aparecen en otros textos alfonsinos. Así en la misma cantiga 209 se dice que el Libro de las cantigas curó al rey de una enfermedad en la ciudad de Vitoria, lo cual prueba que dicho libro también le acompañaba en sus viajes. Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.303.

Referenciamos algunos datos más:

Las obras: el contenido de las Cantigas de Santa María lo constituyen unas narraciones de milagros de la Virgen en verso, salpicadas de medio centenar de piezas en las que no se narran milagros. Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.303-304.

Y, por último, un nuevo dato, sirviéndonos todos para contrastar, ya que las fuentes literarias de las cantigas son diversas y variadas. La inmensa mayoría de las piezas que transmiten los códices son cantigas con refrán. Sólo unas pocas se separan de esta forma general: dos pertenecen a la forma secuencial, cinco pueden clasificarse, como rondó, cinco como balada, una en forma de cantiga de amigo y siete son de forma himnica. Fernández de la Cuesta, Ismael. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.304.

¹⁹³ Cantigas de Santa María: son cuatrocientas veintisiete canciones, recopiladas por Alfonso X el Sabio, que relatan numerosos milagros de la Virgen María a favor de sus devotos, esmaltados de loas y agradecimientos. Están escritas a la manera provenzal y reflejan la influencia de una tradición ascética y mariana que marcaron a Fernando de Claraval y Francisco de Asís; la fuente directa fueron los Miracles de Nôtre Dame, de Gautier de Coinci (1177-1236). Acerca de la música, se discute sobre la derivación árabe o litúrgica o trovadoresca. Se conservan en tres manuscritos en El Escorial con espléndidas miniaturas que ilustran sobre los instrumentos musicales coetáneos, vestidos y usos medievales, convirtiendo las cantigas en un monumento artístico e histórico de valor incomparable. *Cfr. Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. p.69.

principio, se establecieron en los cosos taurinos por medio de conjuntos de músicos de instrumentos de viento y tambores pertenecientes a los experimentados regimientos de caballería.

Durante los siglos X, XI y XII llegaron a prodigarse un tipo de reales festejos taurinos con asistencia de los monarcas, en los que, además de toros y cañas, se prestaba atención especial estas corridas y se aplaudía de forma entusiasta a los numerosos conjuntos instrumentales de clarineros y atabaleros, que ofrecían en los intermedios de estas selectas y privadas fiestas, mediante llamadas taurinas o cronometrados toques de ordenanza militar. Por lo general, buena parte de esto festejos eran organizados para solemnizar el nacimiento, boda o coronación de algún monarca, y el resto de los mismos se dedicaba a miembros de las familias reales y altos nobles o políticos.

Tras la Reconquista, y como consecuencia de la creciente popularidad que estaban adquiriendo estos espectáculos taurinos, que se celebraban ya también en plazas públicas de grandes ciudades, en su mayor parte con fines gratuitos y de diversión pública llegaría a consolidarse definitivamente la colaboración entre la música y el mundo del toro.

El empleo de clarines, trompeta, flautines y timbales para la ejecución de llamadas indicadoras del cambio de suertes en la lidia se hallan todas ellas vinculadas a la fiesta brava española desde el origen de estos espectáculos taurinos en concreto. Toques, llamadas o avisos que, al iniciarse la lidia a pie del animal en la tercera década del siglo XVIII, se irán poco a poco transformando hasta su conversión en acusadas muestras del sugestivo ambiente y colorido de las distintas regiones que conforman el país.

Las coplas, a veces, toman el tema de una canción, un suceso local o un romance escuchado en una taberna, y otras era el pueblo quien hacía suya la composición poética sin saber que tenía autor. La tradición oral, las gentes, hacen que las coplas trasciendan más allá del tiempo, incluso

perviviendo en épocas antiguas a través de la tradición oral. Posee estribillos que son recitados o cantados por las gentes de a pie, por lo que la escuchan y disfrutan, en sus casas y en sus trabajos. Son coplas que hablan de amores, a veces imposibles, de romances, de toros, de toreros (en activo y retirados o fallecidos), de marquesas y duquesas, incluso coplas pícaras. Al igual que algunos de los grandes maestros del género se inspiraron en historias reales para escribir sus letras que contenían estas “historias de tres minutos”, algunos de aquellos letristas pioneros se inspirarían en historias reales de personajes de la Corte, incluso en personajes populares, como los majos de la época goyesca. Señalaremos que la copla también cantaría a los toreros, y que la necesidad de más señales para establecer un orden de correlación dentro de las primeras exhibiciones públicas del toreo fueron iniciados por los árabes.

Entre 1914 y 1916 surge la revelación del toreo como espectáculo taurino o manifestación de arte menor. Ya fue llevado el humor a la plaza en forma de toreo cómico o bufo en el siglo XIX, en forma espontánea desde su origen, sin ceñirse a reglas o estilos. Era lo que se denominaban *mojigangas* o *charlotadas*¹⁹⁴ y darían lugar al toreo cómico-taurino.

En la parte musical de dicho espectáculo menor solemos encontrar una banda de música que hace su presentación en el ruedo de la plaza por medio de un ordenado y marcial desfile, al compás de un garboso pasodoble mientras va recorriendo circularmente el redondel parando en el centro del mismo. A modo de exhibición interpretan alguna partitura conocida, bien sea de corte sinfónico y, en pocos compases se convierte en un espectáculo cómico que muestra situaciones jocosas y exageradas. Finaliza el concierto con la lidia de un becerro por parte del músico más capacitado de la banda para enfrentarse con el animal. El resto de la orquesta va rodeando al animal, sucediéndose así una pantomima que ofrece saltos y caídas fingidos, además de rápidas carreras que el público aplaude con deleite.

¹⁹⁴ Sanz de Pedre, Mariano. *La música en los toros y la música de los toros: estudio técnico biográfico*. Edición de autor. Madrid, 1981. p.1.

El primer espectáculo como tal de estas características del que se tiene conocimiento nacería en Madrid el 27 de julio de 1916¹⁹⁵. Estaba capitaneado por Rafael Dutrús *Llapisera*, a quien se considera el creador de esta modalidad cómica, junto a José Colomer *El Botones* y Carmelo Tusquellas *Charlot*, ya que imitaba la forma de vestir, los gestos y la aptitudes de Charles Chaplin. El trío dominaba un estilo sorprendente para reproducir de manera cómica las siempre difíciles y arriesgadas suertes del toreo. También recordar que *Llapisera* también fue descubridor de nuevos talentos para su espectáculo. El caso más reseñable es el de Pablo Celis Cuevas, artista conocido como *El Bombero Torero*¹⁹⁶ y creador de un personaje cómico-aurino así denominado. La música española también se pone al servicio y colaboración de este moderno espectáculo menor aurino, manifestando alegría y sonora alegría en su expresión¹⁹⁷.

En cuanto a la forma de interpretarla, a diferencia del resto de formas musicales, la que nos ocupa exige a la letra que cuente una historia importando menos donde se ambiente la situación: Jerez, Sevilla, Salamanca, Madrid o Barcelona, lo que se busca es que cuente una historia. Pero no de un modo cualquiera, y sí una historia con planteamiento, nudo y desenlace¹⁹⁸. Además, ha de ser una historia dramática, siendo ésta una de sus principales características. Luego atendemos al final de dicha historia. Lo que verdaderamente importa es la letra para poderla interpretar en el

¹⁹⁵ *Ibidem*. pp.102-103.

¹⁹⁶ De hecho, en la actualidad, este tipo de espectáculos reciben el título de *El bombero torero*, aunque algunos son de dudoso gusto.

¹⁹⁷ Desde hace bastantes años, la banda más destacada en lo que a toreo cómico se refiere es la Banda de Música *El Empastre*, formada por profesores, músicos y solistas de la localidad valenciana de Catarroja, llegando a alcanzar prestigio fuera de nuestro país.

¹⁹⁸ Las coplas son "historias de vida contadas en tres minutos". Más adelante relacionaremos este concepto con este otro: las películas son "escenas de la vida real".

escenario. Suelen ser historias de corte dramático¹⁹⁹. Y la música, sean cuales sean sus raíces, pasa a un segundo plano.

Al interpretar una copla, al intérprete, masculino o femenino, aunque se les suele pedir más a ellas, se le exige que el intérprete interprete, valga la redundancia, y que “viva” esa historia como si le fuese la vida en ello. Es decir, que sea el protagonista de la copla que está interpretando. Y, por supuesto, que sepa entonar y enfatizar o dramatizar en cada párrafo, y en cada verso o estrofa para hacer más creíble la copla.

Lo que suele ser habitual es que, si la canción es triste, se cante con tristeza, y si es alegre que se cante con alegría. Incluso por las nuevas generaciones, que interpretan la copla, generalmente, de forma muy lineal, aunque hemos de recordar que esto siempre depende del intérprete y que él o ella no debe olvidar que está deshojando una canción y ha de enriquecer los matices. Por poner un ejemplo, en el caso de Raquel Meller siempre era su arrolladora personalidad la que iba por delante. En el ejemplo de Concha Piquer, una de las cosas que siempre ha seducido al público de forma masiva ha sido su forma de interpretar. Ha cantado canciones pegadizas que son “historias de la vida misma cantadas”²⁰⁰. Concha Piquer, más que cantar, interpretaba.

Pero sucede que, de todas las formas musicales autóctonas presentes en el cine mudo español que llevamos contabilizadas hasta este momento, también intervienen el ritmo, el *tempo*, el número de palabras que caben en tres minutos en función de la rapidez del compás, independientemente de la actuación física del cantante. Lo que sí importa es

¹⁹⁹ La copla es ideal para expresar emociones y sentimientos y muchas de las mejores coplas de la historia son aquellas que muestran sentimientos donde prima el amor y que no pueden ser dominados. Hablan de intrigas amorosas y “*expresan más la idiosincrasia de una situación que la de un personaje*”. El texto entrecomillado ha sido extraído de Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.145, resultando ésta una excelente obra de consulta.

²⁰⁰ En nuestro país es una artista a la que se recuerda, el público se sabe de memoria sus canciones y se la escucha a diario en las emisoras de radio, hoy día con la especialización y la revolución digital, en canales específicos como *Radiolé* o *Cadena Dial*.

que el intérprete realice una buena puesta en escena del tema y lo sepa expresar.

2.5. Cine, sonido, música. Un espectáculo complejo.

Dentro del contexto histórico que estamos realizando hemos de situar y hacer referencia a la música en el periodo en que la imagen cinematográfica carecía de sonido integrado en la banda de película.

Como hemos manifestado en la introducción, no hablaremos de cine silente²⁰¹, ya que, en realidad, no lo era, porque la carencia de sonido era una limitación técnica. En diversos artículos de teóricos y críticos pueden leerse reflexiones que intentan justificar el silencio como un valor añadido a las películas y en realidad no es así, ya que la acción debía ser completada con subtítulos y esta fue la forma de afrontar el problema prácticamente desde los inicios. Pero no olvidemos tampoco que la incorporación de los elementos sonoros y con ellos la música a la acción²⁰² cinematográfica, obedecerá inicialmente a la necesidad de disimular el ruido producido por el funcionamiento de los primitivos proyectores.

La necesidad de reforzar con música la intencionalidad expresiva de la imagen proyectada en el lienzo blanco será siempre la razón básica, especialmente cuando en la época del cine mudo, éste se emancipó y liberó de las servidumbres de procedimiento que le ligaban al quehacer teatral.

²⁰¹ Antes del sonoro no existían la terminología “cine mudo”. El cine era “naturalmente mudo”. La falta de sonido era una carencia y las películas sonoras, una vez superadas mil y una pericias técnicas, llegan a las pantallas y creaban nuevos problemas de mercado, por ejemplo, el idioma. Era necesario resolver el tema de la comprensión lingüística y no dejar de lado ninguno de los importantes mercados donde Estados Unidos distribuía sus películas; y uno de los más importantes mercados donde Estados Unidos distribuía sus películas; y uno de los más importantes era el español, con tantos millones de hispano parlantes, ávidos consumidores de la producción norteamericana. Rabanal Santander, José. *Alfredo Hurtado “Pitusín”: el cine del silencio (1917-1965)*. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, 2007. p.117.

²⁰² Música “viva” o “diegética” (creadora de la situación escénica y en torno a la cual se desarrolla la acción) y de música “transicional” que subraya o acentúa con su presencia la tensión dramática de ciertas situaciones. La música cinematográfica, [...] por su cometido se encuadra de pleno en el área de la música utilitaria; dentro de ésta pertenece al epígrafe de la que se vincula a una acción escénica en la que se desarrolla como una rama especial [...] de los valores artísticos, expresivos y ambientales que forman el complejo cinematográfico. Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990. p.25.

Primero se incorpora la música mediante la táctica de disponer de elementos sonoros, mecánicos y directos, que en los momentos requeridos ejecutaban una pieza cuyo carácter debía acomodarse al sentido expresivo de la escena o secuencia a la que se agregaba. [...] En estos pasos iniciales no existía la fusión material y estética, la cual se opera después, cuando la música se compone expresamente para una determinada película²⁰³.

A principios de los años veinte se hizo habitual que la productora entregase a los exhibidores una lista de músicas de acompañamiento cuando no existía partitura original, y se contrataban músicos con experiencia teatral para la elaboración de partituras bajo supervisión del director del film. También fue normal que los músicos recurriesen a un repertorio de melodías apropiadas para todo tipo de momentos. Los grandes empresarios de teatro tenían músicos contratados y enormes orquestas, algunas con varios directores titulares.

El compositor austriaco Max Steiner, considerado el padre del sinfonismo clásico americano, junto con Victor Young y Alfred Newman, será el primero en introducir música original para los títulos de créditos iniciales y finales en *Cimarrón* (1930) dirigida por Wesley Ruggles. Dos años después reforzará con música incidental el argumento de *La melodía de la vida* (1932), título dirigido por Gregory La Cava, donde por vez primera el espectador pudo escuchar una composición original de fondo y sobre el diálogo.

El periodo mudo constituye las raíces de la Cinematografía y con ello la construcción del lenguaje cinematográfico y la creación de unas primitivas bases en el campo de la realización. Que el sonido no se presente incorporado en la banda de película no supone un problema añadido para los cineastas ya que el problema se soluciona mediante la inclusión de una o más partituras, según la situación geográfica del cine, como veremos más adelante, y también a través del sonido sincronizado, postsincronizado o

²⁰³ *Ibidem.* p.27.

mediante la figura del “explicador” o “comentador”, quien también podía cantar algún tema durante la proyección, incluso mediante las actuaciones en vivo de grupos de coros y danzas o rondallas. En los locales de primer nivel²⁰⁴ se disponía de grandes orquestas; los cines de barrio o de pueblo tenían un dúo, a veces, un trío y, en el peor de los casos, piano, por lo que la actuación de la música y los músicos servía, ante el silencio de la proyección, para mermar los ruidos que producía el público asistente a la proyección y evitar que éste se pudiera sentir cohibido por la proyección. Igualmente, la música sonaba durante las proyecciones enmarcando con un repertorio concreto la trama de la película, e incluso resaltando o subrayando algunas partes de la acción ante la falta de efectos sonoros.

La música es una producción humana, que establece una relación con referentes culturales y emociones, destinada intencionalmente a conmover a un oyente y que presenta regularidades de construcción propias. Desde ahí que en la música encontremos componentes característicos de un lenguaje como instrumento comunicativo: una expresión, un referente, un destinatario²⁰⁵. [...] El hecho de que la música sea expresiva y comunicativa convierte a la pieza musical en un cierto mensaje para otro. La música se incorpora al cine, a la película, para disponer de elementos sonoros, mecánicos y directos cuando aún no se había producido la fusión material y estética.

La melodía se adhiere a la acción –al *Kiné*– con evidente cometido funcional ajeno a su esencia conservando, no obstante, su independencia expresiva y, eventualmente, su sustantividad como especulación sonora²⁰⁶. Mediante el fenómeno de la transposición la música habría formar parte integrante e integradora del discurso y la diégesis en la medida, si no al

²⁰⁴ No olvidemos el caro mantenimiento de las orquestas.

²⁰⁵ Alcalde, Jesús. *Música y comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Editorial Fragua. Madrid, 2007. p.24.

²⁰⁶ Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990. p.15.

completo, dentro de lo posible, para no romper la finalidad comunicativa de la imagen y así hacerse llegar correctamente y de forma precisa y apoyada en el sonido musical al receptor, que es el espectador.

En los años en que el cine comienza calar entre el público, triunfan musicalmente en España los géneros frívolos importados de Francia; cuando las películas comienzan a ser rechazadas por los espectadores, algunos literatos se inclinan por preparar obras para ser llevadas a la gran pantalla e incluso dirigir las. Sus personajes inician un tránsito “vital” en el que dejan de ser personajes para ser “personas de carne y hueso” y, a esas “personas” resulta muy atractivo visual y comercialmente que les den vida artistas de la canción a los que el público conoce sobradamente, aportando a sus rasgos fisonómicos su belleza unida a su voz.

Por ello, nos decidimos a incluir unas anotaciones respecto al término “arte universal”, como vemos en estas líneas:

El término universal no toma, en el arte, el sentido objetivo, absoluto, que tiene en la ciencia. El arte puede interesar, emocionar a todo el mundo, pero lo hace en función de sus particularidades fundamentales, sus expresiones, jamás son universales [...]. La música no escapa a la ley. Son las obras o los rasgos personales del autor, los caracteres particulares del artista, los que se acusan con ventaja, los que prevalecen sobre los demás, desprovistos de singularidades distintivas. Así, estos rasgos personales, tienen su origen más legítimo en la raza, en el pueblo del compositor. [...] Gracias a la etapa nacionalista, los músicos llevan en el alma el sentido de la raza, sintiéndolo como de su pueblo, y sus obras se alimentan con la misma savia que la del folklore nacional, aún cuando, deliberadamente, quieren ignorar el canto popular y cuando adoptan las formas técnicas más generales²⁰⁷.

Las similitudes (funcionales o técnicas) se presentan sólo en el teatro y el cine, actividades que pueden prescindir de la música sin que queden

²⁰⁷ Esplá y Triay, Óscar. *Escritos de Óscar Esplá. Vol.III*. Recopilación, comentarios y traducciones de Antonio Iglesias. Editorial Alpuerto. Madrid, 1986. pp.207-208.

afectadas sus esenciales virtudes comunicativas; en ambas, la incorporación de elementos sonoros [...] se consuma con análogos procedimientos²⁰⁸. En este periodo el baile se convierte en un importante fenómeno social externo a la clase más acomodada, dando origen a nuevas formas de expresión y nuevas vestimentas entre las que ya no se incluye el corsé, y las faldas comienzan a llevarse por encima de la rodilla, la ropa femenina comienza a adueñarse de un punto de masculinidad para la mujer, que sigue siendo icono, ahora también de la moda.

Continuando con el tema del sonido, el sonido fílmico es acusmático por naturaleza, ya que el espectador lo percibe separadamente de la imagen, por medio de los aparatos de proyección. En el cine primero se incorpora la música para disponer de elementos sonoros, mecánicos y directos, cuando aún no se ha producido la fusión material y estética. En cuanto a la primitiva forma de sonorizar las películas triunfaría en estos años el sistema *Vitaphone* de combinación de disco fonográfico con película que conseguía al mismo tiempo el sincronismo de imagen y audio.

El término *acusmático* designa aquellos sonidos que escuchamos desconociendo la procedencia de su fuente. Veamos esta definición de acusmático:

“Adjetivo de origen griego, que el principio designaba las palabras del filósofo disimulado detrás de una tela, fue retomado por el creador de música concreta Pierre Schaeffer (1966), para caracterizar todos los sonidos cuya fuente no vemos ya que se encuentra disimulada.

Según Chion, el sonido fílmico es acusmático por naturaleza, ya que el espectador lo percibe separadamente de la imagen, por medio de los altoparlantes disimulados detrás o al costado de la pantalla. El sincronismo es el proceso que consiste en “desacusmatizar” el sonido, relacionarlo con una fuente visual, encarnar la voz en un cuerpo. Sin embargo, el cine sonoro

²⁰⁸ Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan. Música y cine. Ultramar Editores. Barcelona, 1990. p.23.

*juega tantas veces como puede con la virtualidad acusmática del sonido fílmico (voz en off, música no diegética, alucinaciones auditivas; etcétera*²⁰⁹.

La acústica es un instrumento que permite el estudio preciso de las formas sonoras, indicando el sentido que el ser humano otorga a los sonidos que escucha e interpreta. El interlocutor ha de reconocer sonoramente el espacio para que la correcta fluidez de la comunicación surta el efecto deseado. Se basa en formas de comunicación colectiva que estriban en la desvinculación entre el ente físico creador del sonido y el propio sonido ya como algo plenamente autónomo de su creación primera, es decir, grabado, amplificado, escuchado, etc. La emancipación física que la tecnología confiere al sonido ha pasado a ser independencia semiótica. Esto lo interpretamos como la escucha de una fuente de la que no reconocemos su procedencia, y que nos puede llegar desde cualquier punto.

El concepto *acusmatización* tiene su origen en una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para incrementar la efectividad de las enseñanzas que impartía a sus discípulos. El ilustre sabio griego hizo que sus alumnos le escucharan tras una cortina mientras hablaba para que así el contenido de sus discursos adquiriera toda la fuerza posible al desvincularse de su propia imagen²¹⁰.

Este ejemplo de acusmaticidad lo podríamos aplicar a la primera versión de (1929) dirigida por Benito Perojo, a la cual se añadieron en una versión posterior dos canciones que mediante la técnica del sonido sincronizado fueron añadidas a la imagen. Otro ejemplo lo encontramos en los primitivos cortometrajes de zarzuelas o flamenco que se exhibían con sonido sincronizado. También en el precine, en el fragmento de diecisiete

²⁰⁹ Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Editorial La Marca. Buenos Aires, 2006. p.17.

²¹⁰ Rodríguez Bravo, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1998. p.35.

segundos conservado de Dickson²¹¹, colaborador de Thomas Edison, aparece tocando un violín ante un fonógrafo. El sonido del violín, grabado en un cilindro de cera también hoy conservado, sería añadido a la imagen posteriormente, por lo que el espectador no puede aseverar que la fuente sonora proviene del instrumento original²¹².

Es algo similar a lo que ocurría con la figura del explicador o con los primitivos “efectos sonoros en sala” que ofrecían algunas salas de exhibición. Se colocaban tras la pantalla varias personas que se encargaban de “añadir” sonidos “en directo” a la proyección. Otras veces los propios actores originales de la película, normalmente la noche del estreno, se colocaban tras la pantalla para dotar de “voz” al personaje interpretado en el celuloide.

2.5.1. Los problemas del sonido.

Describimos a continuación las formas de registro sonoro de los aparatos reproductores para comprender mejor su funcionamiento y profundizar en la relación de los mecanismos con la música.

El sonido se registra:

Las ondas emitidas por la voz, o por cualquier sonido hacen vibrar la membrana, ésta transmite la vibración de una aguja o cincel, unido a la membrana, que registra sobre un cilindro de cera o cualquier otra materia blanda, puesto en movimiento, las vibraciones emitidas por las ondas sonoras.

El cincel, de filo cortante, registra el sonido formando surcos verticales o en profundidad, grabación vertical. Los surcos presentan huellas de forma

²¹¹ William Kennedy Laurie Dickson (Le Minihic-sur-Rance, Francia, 1860 - Twickenham, Reino Unido, 1935), fotógrafo e ingeniero y uno de los principales nombres del protocine y el precine.

²¹² *The Dickson Experimental Sound Film* se halla disponible en:
<http://www.youtube.com/watch?v=Y6b0wpBTR1s> [Consulta: 03-03-2011].

redondeada, de distinto tamaño y profundidad, que equivalen a la altura e intensidad del sonido.

El sonido se reproduce:

El recorrido es el inverso, es decir, desde el surco registrado con anterioridad, que contiene las huellas del sonido. Las oscilaciones de la aguja o estilete, en su paso por el surco, son transmitidas a la membrana, y ésta la transmite al exterior²¹³.

Así, los movimientos básicos que hacen posible la grabación y reproducción mecánica del *fonógrafo* son los siguientes: mecanismos de rotación estable de relojería, membrana, aguja, ampliación del sonido (bocina)²¹⁴.

El proceso tecnológico que aflora en el primer cuarto del siglo XX, aunque se va a ir perfeccionando lentamente, no desempeña un papel decisivo, a lo que hemos de unir la reticencia de artistas y empresarios a hacer uso de esas primitivas “nuevas tecnologías”, que marcarán el camino cultural a seguir en un momento preindustrial y precapitalista. Ingredientes tópicos y catalogados.

2.5.2. La radio como telón de fondo.

Inicialmente, la radio es concebida en España como medio de entretenimiento o diversión, y se aprecia en su socialización el factor de la atención, al comenzar a formar parte de la vida cotidiana del país. Todo esto sucede antes de que la radio acuse las consecuencias de los usos propagandísticos y se convierta en un auténtico medio de comunicación de masas.

Los propietarios de aparatos de radiodifusión pagan un impuesto y las emisoras, además, son sufragadas mediante recursos publicitarios. La

²¹³ Cfr. Asensio Cañadas, María Soledad; Aracil, Alfredo. *Música mecánica: los inicios de la fonografía*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada, 2004. p.55.

²¹⁴ *Ibidem*. p.59.

canción hecha en España se somete a reglas y modelos aunque también se constituye en regla y modelo. Es cultura y mercado y ambas a la par, por lo que la radio se manifiesta como un escaparate desde el cual mostrar al público el producto.

Con el nacimiento y auge de la copla, tal como la concebimos aún en la actualidad, se anuncia el nacimiento de una cultura “activa” hacia una cultura “pasiva” y de la cultura del texto y las letras, se evoluciona hacia la cultura del sonido y de la imagen.

La mención a la radio surge cuando percibimos la importancia que este medio presenta en cuanto a la forma de acercar a los artistas al pueblo a través de las ondas hertzianas, siendo uno de los ámbitos en que más se difundiría años después de su nacimiento la copla, por lo que le dedicamos un breve apartado.

Radio y cine presentan a través de sus respectivas historias sincronías como la implementación en los estilos de vida de los receptores, las distintas formas de mejora en los aparatos para progresar en el perfeccionamiento de la calidad y, si una no podía ni puede mostrar imágenes, el otro no podía en sus primeras décadas acompañarse de sonidos si no era ayudado por máquinas capaces de reproducir mediante impulsos eléctricos la propagación de oscilaciones eléctricas lograba transmitir sonidos.

Su desarrollo diacrónico se produce a la par que las épocas del protocine²¹⁵ y el precine, situándose su consolidación hacia los años treinta del siglo XX, como veremos. La radio, como el cine, utiliza también las temáticas más recurrentes para conseguir la captación de potenciales

²¹⁵ Es interesante señalar el papel que jugaron los juguetes ópticos precinematográficos en el desarrollo de los estudios del movimiento y la cinematografía. El Fenakitiscope de Plateau influyó en el rifle fotográfico de Jansen. El Fenakitiscope proyector o Zootropo inspiró el diseño del Praxinoscope de Émile Reynaud. Reynaud usó su Praxinoscope para exhibir primitivas películas animadas en sus *Projections Lumineuses*. McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p.64.

receptores, aunque son tiempos en que no se libra una lucha por las mediciones de audiencia. Los experimentos primitivos de la radiofonía habrían de superar múltiples obstáculos.

Sin entrar en grandes detalles históricos, con el telégrafo y el teléfono, la Ley de Inducción Electromagnética del químico y físico londinense Michael Faraday, conocido por sus investigaciones en el campo de la electroquímica, descubre en 1835 que la corriente eléctrica podía ser propagada como si coexistiesen partículas de electricidad. Posteriormente James Clerk Maxwell, Heinrich Rudolph Hertz²¹⁶ y otros físicos e inventores realizan nuevos experimentos y ensayos a fin de continuar mejorando el invento. Hacia 1895 el italiano Guglielmo Marconi descubre mediante la unión del generador mejorado de Hertz y una antena situada al aire libre era posible la transmisión de las ondas, aunque a corta longitud, lo cual no era óbice para continuar investigando.

Poco después, el inventor ruso Aleksandr Stepánovich Popov consigue realizar el envío y captación experimentales de ondas hertzianas mediante una antena. Tras este descubrimiento y los avances que seguía efectuando Marconi, unidos a la invención de la lámpara triodo o “audión” por Lee De Forest²¹⁷ entre 1903 y 1905, que funciona como amplificadora de corriente de alta frecuencia que podía ser modulada con facilidad ya se pueden amplificar las señales eléctricas manipuladas en radio y crear ondas de forma continuada. Estos hechos posibilitaron el nacimiento de la radio y la radiotelefonía.

Es Lee De Forest quien inicia las primeras emisiones de música y voz en radio, mediante la generación de ondas electromagnéticas, en lugar de chispas eléctricas, como hasta ese momento. Sus transmisiones tendrían carácter experimental hasta la aparición de la primera prueba de

²¹⁶ Nombre del físico germano que revisa y mejora el invento de Maxwell. Desde ese momento, a estas ondas se las denomina *ondas hertzianas*.

²¹⁷ Hombre clave en dotar de sonido a la imagen y uno de los principales impulsores de las películas sonoras.

radiodifusión. La radiotelegrafía otorga paso a la radiotelefonía. En 1925 ya formaban parte de las vidas de los receptores las emisoras radiofónicas profesionalizadas y con fines comerciales.

En España, la radio en sus inicios estaba limitada desde 1924 como medio de comunicación a usos militares. Cuando los años veinte tocan a su fin la radio ha generado un cambio social, es decir, impulsa la escucha colectiva, colectivismo que buscaba y consiguió el *Cinematógrafo* de los hermanos Lumière, condenando a fracasar el *Kinetófono* de Dickson. El Servicio Nacional de Radiodifusión será creado, aunque fracasará en llevar a cabo sus premisas, en 1930.

2.5.3. Los acompañamientos musicales.

El cine mudo es considerado como tal porque carecía de sonidos registrados en la banda de película y estaba desprovisto de diálogos o ruido, cuando lo cierto es que siempre, salvo puntuales excepciones, tuvo música, aunque fuese, digamos, de forma “externa”. La canción, siempre ha estado ligada al cine en el tránsito que va desde el set de rodaje al local de exhibición, y casi todos los directores del periodo mudo incluso la utilizaban durante las grabaciones para motivar a sus actores. Por su parte, los actores pedían, a veces exigían, que los músicos presentes en el plató, interpretasen sus temas favoritos para hacer más amenas las largas jornadas de rodaje.

La música cinematográfica no aspira a la perennidad de la obra de arte y limita su cometido a las múltiples funciones subalternas que se le pueden asignar en el filme (sugerir, insinuar, actuar como música viva)²¹⁸. El sometimiento de la partitura a la normativa estructural de todos y cada uno de los cuadernos que integran el plan musical del film, hace que la música resulte ser cómplice de una acción [...] y es éste uno de los muchos casos en que se desdobra la función accesoria de la música al ser destinada a una

²¹⁸ Vals Gorina, Manuel; Padrol, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990. p.19.

acción complementaria que se desarrolla ante un público [...] frente a un escenario o frente a una pantalla para recibir imágenes “móviles” que se han de proyectar en ella²¹⁹. Por ello es que la presencia sonora se ha erigido como necesidad complementaria de la película y que, por tanto, no se puede marginar su función. Así, la banda musical de una película admite todas las variantes estimativas imaginables (puede ser neutra, descriptiva, ambientadora, funcional, decorativa, [...] expresiva y artística²²⁰. Aunque el público participe en el filme de una forma más pasiva.

En su artículo *Factores condicionantes de la transposición literatura-música*²²¹, Juan Miguel González Martínez habla de que “la interpretación musical es básicamente una práctica social. [...] El papel del intérprete no se limita a reproducir sonidos. Al ejecutar la obra se inserta, como parte integrante, en el conjunto de manifestaciones que definen el marco cultural de una comunidad. [...] Podríamos hablar, entonces, [...] de un proceso de globalidad en el que tanto la obra como su autor, los intérpretes y los destinatarios están presentes como elementos constituyentes y definitorios del proceso. Tales elementos son los que, junto con otros, definen eso que podemos llamar el “contexto social”. Es la realidad social la que confiere sentido último a los fenómenos culturales los que constituyen en buena medida dicha realidad social”. Es decir, antes de la aparición de los medios reproductores del sonido y la imagen, la música fue comunicada y distribuida de dos formas: mediante la oralidad y a través de la edición de partituras²²².

Ya en el siglo XIX el mayor número de las partituras editadas son pequeñas piezas para piano editadas en pequeñas tiradas. Son obras musicales con arreglos fáciles. En el caso de la música española de

²¹⁹ *Ibidem*. p.122.

²²⁰ *Ibidem*. p.33.

²²¹ Cfr. González Martínez, Juan Miguel. “Factores condicionantes de la transposición literatura-música”. Anuario Musical, N.º 64. enero-diciembre, 2009. p.266.

²²² Arce Bueno, Julio. *Música popular urbana*. Universidad Complutense de Madrid. Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música Madrid, 2005. p.24.

concierto las partituras se presentan inspiradas en buena parte en temas gitanos, con el pseudoandalucismo como exaltación del gitanismo, al igual que sucederá en el cine. Es decir, la música española para ballet y concierto está inspirada en su mayor parte en temas gitanos.

En la silenciosa oscuridad de las salas de proyección se había comprobado la efectividad de aquellos esforzados pianistas que con sus oportunas intervenciones subrayaban las secuencias cómicas y de persecuciones y que con movimientos lentos y suspensivos acentuaban las escenas dramáticas o de terror. Incluso sugerían la nacionalidad de quienes aparecían en la pantalla con las notas de su himno nacional. [...] La música podía ser un poderoso aliado del director para transmitir y comunicar sensaciones que la estética vigente hasta entonces era incapaz de describir. La música podía ayudar a definir el carácter de los personajes, crear ambientes e incluso unir secuencias, sustituyendo las notas al fundido normal. En esos primeros años se acepta definitivamente la necesidad de la banda sonora musical de la película incorporada a la pista de sonido que contiene el filme, formada por una tira magnética en la cual estaban sincronizadas las voces de los actores, los efectos sonoros (ruidos, golpes, caídas, motores de automóviles, viento, etc.) y finalmente la música que acompañaba lo que ocurría en la pantalla²²³.

La música se abrazó al cinema desde el primer momento y ahí sigue. Los músicos tocaban en vivo; en determinadas ocasiones, cuando se trataba de zarzuelas adaptadas a la pantalla de plata, los propios autores componían una partitura especial. [...] Tal “selección especial” sería interpretada por toda la orquesta solamente en estrenos y grandes

²²³ Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990. pp.72-73.

ocasiones. Las salas importantes contaban con una formación musical que oscilaba entre uno y seis miembros²²⁴.

Precisa Arce Bueno que, el sostenimiento diario de los músicos, unido al mantenimiento de las orquestas y coros en los cines, interpretando en directo las diferentes piezas musicales que componen las partituras con que se acompañan los distintos filmes silentes²²⁵, se iría volviendo más caro y difícil de mantener, esto unido al cada vez más costoso precio de las entradas²²⁶.

En la música cinematográfica se pueden utilizar los métodos, procedimientos y sistemas que se estimen pertinentes, pero siempre con la idea de amoldar e integrar el trasfondo sonoro al sentido expresivo contenido en la imagen que discurre por la pantalla, a la que, en cierto modo, libera de su carga emocional para comunicarla al espectador, que ha de sentirla a través de la atmósfera sonora. Si la subordinación –al margen de todo servilismo– no se realiza, la partitura podrá contener todos los valores imaginables musicalmente hablando, pero será una mala música desde el punto de vista del cine, y en este aspecto [...] “los personajes cinematográficos hablaban a nuestra imaginación con la complicidad del silencio”, podríamos concluir que en la actualidad, por la magia de la sonoridad (en abstracto), ayudan a nuestra abotagada imaginación y cuentas para ello con la complicidad de la música²²⁷.

²²⁴ Rabanal Santander, José. *Alfredo Hurtado “Pitusín”: el cine del silencio (1917-1965)*. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, 2007. p.63.

²²⁵ Citado así por el autor.

²²⁶ Arce Bueno, Julio. *Música popular urbana*. Universidad Complutense de Madrid. Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2005. p.362.

²²⁷ Valls Gorina, Manuel; Padrol, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990. p.38.

Antes que la del compositor surgió la figura del director musical, ya que en principio la música incorporada a la película se reducía a la de los títulos de crédito.

2.5.4. Soportes sonoros.

Antes de la aparición de los medios reproductores del sonido y la imagen, la música fue comunicada y distribuida de dos formas: oralmente y a través de la edición de partituras²²⁸, muchas de ellas perdidas o de difícil localización hoy en día. La intención de conseguir un gráfico a partir del registro de la voz humana y, con ello la conservación del sonido, data de antiguo con los órganos de cilindros y los pianos mecánicos del siglo XVIII, tras lo que se fueron creando una serie de primitivos formatos.

Los instrumentos musicales se mecanizan al comenzar a aplicar a sus funcionamientos los conocimientos científicos más avanzados de la época, y con ello la música “*en conserva*”²²⁹ llega a los establecimientos para que el público pueda comprar las canciones de sus artistas favoritos en diferentes soportes. Cuando se produce esta revolución, se manifiesta de forma sincrónica un cambio en los gustos del público, que transforma su manera

²²⁸ Arce Bueno, Julio. *Música popular urbana*. Universidad Complutense de Madrid Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2005. p.24.

²²⁹ La música “*en conserva*” no puede pretender, pues, tener un carácter de masa hasta 1936, pero, limitado y todo, representa una etapa clave en varios aspectos. La penetración americana cunde con el cine y también con el disco. Así es como se popularizan el charleston en 1925, con el disco de Paul Whiteman y luego el jazz, con Duke Ellington, a partir de 1926. Por otra parte, la standardización de la duración de una cara de disco (tres minutos) tiene unas consecuencias culturales capitales. Acerca del tema (polémico) del origen de estos tres minutos rituales, queda por saber si la técnica creó la costumbre o al contrario. No es inútil recordar que, estadísticamente, la duración media de un cantable de zarzuela es de tres minutos, como para un cuplé. Es evidente que, en el escenario, la artista puede representar su canción con más flexibilidad, de la misma manera que una copla flamenca que se lee en siete u ocho segundos puede durar diez o doce minutos con algunos cantaores. Pero lo que resalta de los usos, de las prácticas que caracterizan la canción desde mediados del siglo XIX es su duración relativamente normalizada que entronca muy bien con la duración de una cara de disco de 78 revoluciones. La canción actual, producto normalizado e industrializado de unos tres minutos, es, en realidad, la continuidad de una realidad cultural bien enraizada. Me consta pues, que la técnica pudo muy bien adaptarse a la práctica existente. Cfr. Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. pp.150-151.

de disfrutar de su tiempo de ocio y descanso, como hemos visto ya con anterioridad.

Para que los mecanismos funcionen con la precisión necesaria, todo instrumento ha de necesitar un soporte que contenga la notación de la melodía conformada en un código. Así, los instrumentos mecánicos llevan incorporados elementos que son los que producen el sonido y que determinan el timbre. Es lo que los diferencia de los instrumentos grabadores que reproducen de forma el sonido registrado de forma previa en el soporte sonoro.

Comenzamos en el siglo XVII con el aparato neumático ideado por el físico alemán Otto de Guericke, quien demostraría que con la ausencia de aire no era posible la actuación del sonido.

Aparecerán luego una serie de inventos, desde el cilindro propiamente dicho en 1807, por el inglés ThomasYoung²³⁰, que imprime por primera vez las vibraciones acústicas sobre un cilindro recubierto de negro de humo.

El linotipista francés Edouard Léon Scott de Martinville crea el *Phonoautographe* o Fonoautógrafo, que imitaba las funciones del oído. El aparato constaba de una trompeta con una cápsula elástica acoplada a una aguja que “escribía” sobre un cilindro rotatorio revestido de papel ahumado. A través de la trompeta las vibraciones de la voz llegaban a la cápsula y la aguja iba “escribiendo” o registrando sobre papel ahumado las formas de onda de la voz. El problema surge cuando mediante posteriores observaciones se precisa que la máquina “escribe” el sonido pero no lo “lee”. Aunque otros autores achacan la idea del *Phonautographe* a Charles Cros, investigador de la fotografía en color, quien tomando la idea inicial de Edouard Léon Scott de Martinville, pretendió “fotografiar” la voz.

²³⁰ De quien no hemos podido precisar más datos. Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. p.147.

Edison patentaría en 1878 el *Phonographe* o *Fonógrafo*, aparato que marcaría un antes y un después en cuando al registro sonoro. Se trataba de un aparato en el que una aguja de acero unida a una membrana respondía a las vibraciones del sonido trazando un surco sobre un cilindro rayado cubierto por una lámina fina de metal; al volver a pasar la aguja por el surco la membrana volvía a vibrar de la misma forma; reproduciendo los sonidos originales²³¹.

Thomas Alva Edison inventa el primer *Gramophone*²³² o Gramófono en 1877 con la creación de un sistema mecánico que en vez de escribir las ondas sonoras, hiciera un grabado mecánico de éstas en bajorrelieve. Por su parte, si el *Phonographe* realizaba las grabaciones sobre rodillo, los hermanos Pathé serán quienes perfeccionen el aparato, para el que logran la grabación sobre discos planos, los cuales dejarán obsoleto el rodillo.

Después viene el comercio de los discos²³³ que suplantando definitivamente a los cilindros, se organiza y se asiste al nacimiento de numerosas firmas editoras. Algunas optan por la grabación lateral, discos de aguja, procedimiento que se generaliza más tarde, otros por la vertical, discos de zafiro, procedimiento Pathé, ya empleado en cilindros.

Los primeros discos de larga duración, conocidos como *LP*, acrónimo de *Long Play*, se conocerán entre 1928 y 1936:

²³¹ Asensio Cañadas, María Soledad; Aracil, Alfredo. *Música mecánica: los inicios de la fonografía*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada, 2004. p.19.

²³² De su forma de uso provienen las expresiones “grabar” y “grabación”.

²³³ Recogemos el siguiente párrafo de Salaün para confirmar la confusión en cuanto a fechas, terminología y denominaciones: *Para el disco, los adelantos son lentos, y la comercialización muy reducida. Entre 1877-78, fecha de la creación del “paleófono” de Charles Cros y del “fonograma” de Edison, 1887, año en el que E. Berliner fabrica el primer disco plano, cubierto de cera y con surco en espiral, y el primer gramófono, y en 1910, fecha de la normalización del diámetro del disco (30 y 25 centímetros), las pocas grabaciones que se realizan sólo sirven como atracciones en las ferias: son polcas, canciones picarescas o sentimentales. Es ya un principio de explotación comercial, pero España no parece muy integrada en el fenómeno. Sólo en 1908, la revista Actualidades (número 27, del 16 de agosto) alude al disco, muy de refilón en un artículo dedicado a la nueva temporada del Eslava con esta sibilina frase: “¡Sus y a la conquista del disco!”. Salaün, Serge. El cuplé (1900-1936). Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. pp.148-149.*

a) Discos profesionales para el cine (velocidad; 33 revoluciones, diámetro, 40 y 30 cm. De duración 8' a 12' por cara, surcos normales.

b) Discos para ciegos de la American Braille Press (diámetro: 31:31 cm; velocidad 33 revoluciones, surcos aproximados hasta los 65 cm; duración: hasta 18' por cara.

La canción comercial nace en los albores del siglo XX. Al principio plantea la problemática de su valoración estética, la definición de su calidad, los estándares que la fijen en el gusto del público, la alienación cultural y su impacto en el público masivo.

En el proceso de reducción del consumo cultural que se observa desde hace siglos (el cantar de gesta se redujo al romance, la comedia al sainete, la ópera a la tonadilla, la zarzuela grande al género chico y el género chico al ínfimo), la canción corresponde a un producto codificado, a una unidad de consumo, que con el tiempo se socializa y automatiza. Es la fijación de una cantidad temporal pertinente del consumo cultural, lo bastante corto para mantener la atención de manera tensa (en un público cuyo nivel cultural es más bien bajo o regular) y lo bastante largo para constituir una totalidad semántica (en la que caben una dramaturgia, una historia con planteamientos, argumento, intriga y desenlace). La inmensa fuerza del cuplé y de la canción en general proviene precisamente de su capacidad para solicitar una percepción auditiva, verbal y visual plena, en un lapso limitado y para dar la ilusión de un espectáculo total. La canción era el soporte más predestinado para la masificación de los públicos, la mecanización industrial (contra la cual la revista *Nuevo Mundo* protesta ya en 1932, exigiendo la desaparición de las “gramolas”) y... para el negocio²³⁴.

²³⁴ *Ibidem*. pp.151-152.

A finales del siglo XIX se está produciendo una evolución en el crecimiento de las ciudades²³⁵ con los movimientos migratorios, cambian las necesidades y los gustos de sus habitantes. Surge un nuevo concepto de orden público. Los cambios más importantes que se producen en España son los siguientes²³⁶:

- Las diversiones populares se transforman y se crean nuevas necesidades.
- Los instrumentos mecánicos se destinan a diferentes grupos y estratos sociales.
- El niño se convierte en centro de atención y se fabrican artículos pensados para ellos.
- Aumenta la capacidad de difusión de la música mecánica y la producción en serie.
- La música se transmite y populariza a través de los instrumentos mecánicos.
- La difusión de música tradicional permite conocerla y poner en contacto culturas diferentes.

Serán los mismos defectos mecánicos de estos aparatos los que harán que muchos de los primitivos experimentos para sincronizar sonido y banda de película no fructifiquen. El micrófono, invento contemporáneo del disco, y creado en 1878 por el inglés David Edward Hughes, causaría rechazo entre los artistas a la hora de subir a un escenario y hacer uso de este artilugio electrónico.

1908 es el año en que la Gaumont fabrica un dispositivo con *Fonógrafo*, unido a dos motores sincronizados, para impresionar discos

²³⁵ Por lo que en numerosas ocasiones en esta investigación utilizaremos los términos *música* y *urbana* de forma conjunta.

²³⁶ Asensio Cañadas, María Soledad; Aracil, Alfredo. *Música mecánica: los inicios de la fonografía*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada, 2004. p.38.

adaptados a películas²³⁷. Relativamente perfeccionado el *Fonógrafo*, la casa *RCA-Victor-La Voz de su Amo*, lanza los gramófonos, patente y nombre propios, tremendos aparatos con tremendas bocinas, parientes lejanísimos del microsurco, del *pick-up* y de la alta fidelidad. A los discos se les llama en Andalucía “las placas”, su sonido, chillón y lejano, recuerda el lastimero quejido de varias especies de la escala zoológica, pero no obstante, la novedad del invento hace que el público pida cada vez más “placas” y que exija a sus proveedores de música en conserva sus intérpretes predilectos²³⁸.

A partir de 1910 las primeras emisiones de voz llegan al cine a través de discos de pizarra sincronizados con la proyección de la película. A partir de 1912 se organizaron regularmente proyecciones sonoras públicas, mediante la sincronización del proyector con un gramófono, unido a un sistema de amplificación neumática. Las primeras películas sincronizadas con música se producen en 1926, y al año siguiente se estrenan los primeros largometrajes “hablados”²³⁹. El disco y el gramófono no comenzarán a conocerse a nivel popular hasta los años veinte aunque el disco aparece por primera vez en el Boletín de la S.A.E. en febrero de 1913 (número 121), en los balances anuales de ingresos²⁴⁰, que son irrisorios:

1912	150 pesetas
1913	890 pesetas
1914	855 pesetas
1915	100 pesetas
1916	350 pesetas
1917	200 pesetas

²³⁷ Caparrós Lera, José María. *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Frutuós Gelabert*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1992. p.133.

²³⁸ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Espasa Calpe. Madrid, 1990. p.12.

²³⁹ Asensio Cañadas, María Soledad; Aracil, Alfredo. *Música mecánica: los inicios de la fonografía*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada, 2004. p.71.

²⁴⁰ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. p.149.

Las tarifas de recaudación “para gramófonos”, pianolas, orquestones y demás instrumentos de música mecánica” se precisarán solamente en 1929, siempre con referencia a la zarzuela (lo mismo que para el cine que paga un acto de zarzuela por función). Las tarifas para “gramolas y altavoces” son de 5,75 a 10 pesetas mensuales en los pueblos y de 10 a 20 pesetas en las capitales. En 1931, las “selecciones de discos” en la radio se cobran como una representación completa de zarzuela de dos actos ²⁴¹. Pronto la “*canción-mercado*” ²⁴² (como la denomina Salaün) responde a una mecánica que mezcla ingredientes catalogados, típicos y tópicos.

Los cilindros²⁴³ parecen haber tenido una vida muy larga en España, muy posterior incluso a la introducción del disco, pero no deja de ser un objeto raro, muy poco fiel y de una explotación limitadísima. El disco y el gramófono no empiezan a conocerse hasta los años veinte.

Antes de que sus posibilidades artísticas o comerciales fuesen conocidas y exploradas, el cine se desarrollaría desde un punto de vista científico. Tras el periodo mudo, una nueva forma de concebir el arte cinematográfico y que supondría un cambio revulsivo en la industria de aquellos años sería el cine sonoro, el cual nace oficialmente en 1927. Bajo el eslogan extraído del libreto de la película, el cual rezaba “*Aún no has oído nada*”, la primera película sonora o hablada sería *El cantor de jazz* (1927) estrenada el seis de octubre de 1927 y que estaría protagonizada por el actor y músico de origen ruso Al Jolson, quien alcanzaría un éxito inmediato e inesperado entre el público, con este filme que marcaría el fin de la etapa muda o mudo. Junto a Al Jolson y Eddie Cantor, participaría Concha Piquer, quien en la época se encontraba en el primer punto álgido de su carrera en

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Denominación acuñada por Serge Salaün. *Cfr. Ibidem.* p.170.

²⁴³ *Ibidem.* p.148.

Estados Unidos, cantando en Broadway y en numerosos teatros, siendo 1927 también el año en que la valenciana regresaría a España.

Para proseguir con la llegada e implantación del cine sonoro en nuestro país hemos de tener en cuenta que se producirían en la época, a finales de los años veinte, una serie de circunstancias insalvables que englobaría uno de los periodos más convulsos y agitados de la historia española, al pasar por la dictadura del general José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia²⁴⁴ y la proclamación de la II República, tras denodados intentos por mantener la monarquía careciendo de apoyos sociales. Este periodo transcurre desde el 14 de abril de 1931, con la proclamación de la República, sustituyendo la monarquía de Alfonso XIII, y se prolonga hasta el 1 de abril de 1939, fecha histórica del final de la Guerra Civil Española, que dio paso a la dictadura del General Franco.

Suscribiendo la afirmación de Salaün, manifestamos que el paso decisivo hacia la mecanización y la producción en grandes cantidades, sólo se realizará después de la II Guerra Mundial²⁴⁵. Otra vez la música y la canción, sobre todo, acompañan y hasta estimulan los adelantos técnicos. El primer tercio del siglo XX ocupa, una vez más, un lugar privilegiado en la medida en que prepara concretamente la era industrial. [...] En efecto, si es fácil establecer la lista cronológica de los descubrimientos sucesivos y sus aplicaciones en Europa, las informaciones sobre la penetración y extensión del disco en España son escasas y contradictorias.

2.6. Primeros compositores e intérpretes.

A nivel historiográfico, los límites fronterizos de España distan bastante de los actuales, a la hora de abordar la elaboración de una cartografía, en este caso, de la copla, y más adelante, del flamenco, por considerarlos los dos géneros más amplios, de mayor calado popular y que

²⁴⁴ El fundador de Falange Española era primo hermano del realizador José Luis Sáenz de Heredia.

²⁴⁵ *Ibidem.* pp.148 y 149.

acusan una mayor transformación a lo largo de la historia de nuestro país, lo cual resulta tarea harto compleja. Definir un territorio geográfica y culturalmente con la copla entendida como nutriente de la cultura popular española y su implementación como parte de ésta, resulta tarea de contextualización en su mayor parte, como iremos viendo.

Inicialmente nos ocuparemos de los compositores clásicos, a quienes mencionamos por orden cronológico, quienes no serían ajenos al influjo del flamenco y la música andaluza y, aunque la mayoría nacieron en el Sur de España y su música se presentaría impregnada por el propio Sur, los que nacieron en otros lugares, iniciaron la búsqueda de una nueva identidad musical, hallando en lo andaluz y lo jondo, un nuevo campo de cultivo musical cargado de bríos de expansión mayoritariamente nacional. De todos los presentes incluiremos sus títulos más conocidos y aquellos que han sido llevados al cine.

► **Barbieri.**

Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823 - Madrid, 1894).

El maestro Barbieri, además de prestigioso musicólogo y una de las más reconocidas figuras de la música española fue compositor, escritor, polemista y académico de la Lengua y de las Bellas Artes de San Fernando, profesor de Historia de la Música y de Armonía en el Conservatorio de Madrid, institución a la que legaría más tarde su importante biblioteca. Entre su incansable actividad profesional hemos de destacar también que sería cofundador de la Sociedad de Bibliófilos Españoles (1866) junto al escritor Marcelino Menéndez y Pelayo. También publicaría el libro *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* y editaría las obras de Juan del Encina (1469-1529), poeta, dramaturgo y compositor considerado fundador del teatro español.

Contribuiría a crear un género autóctono de ópera cómica y sería el primer compositor que presentase el pasodoble sobre un escenario. Compuso el pasodoble *Pan y toros*, también conocido como *Marcha española de la marinería*, pieza estrenada en Madrid el veintidós de diciembre de 1864, datos mencionados con anterioridad. Se trata de una zarzuela en tres actos cuya partitura está inspirada en su totalidad en ritmos y cantos españoles, siendo uno de sus números dicho pasodoble. A Barbieri debe el pasodoble torero su actual fisonomía artística como composición musical española.

Anteriormente, el maestro Barbieri había presentado en sucesivas aportaciones líricas una entusiasta inclinación a cantar y propagar los alicientes melódicos y el garbo del baile del pasodoble. Será un interés que mantenga a lo largo de casi toda su producción escénica llegando a crear 77 zarzuelas, siendo ésta la parte más importante de su obra musical. En 1883, con dos nuevas zarzuelas, Barbieri pone de manifiesto su buen cultivo del pasodoble torero o taurino, *Novillos en Polvoranca* y *Getafe al paraíso*. Realzaría con frecuencia el casticismo nacional frente a las tendencias italianizantes de otros músicos de la época.

► **Pedrell.**

Felipe Pedrell Sabaté (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922).

Será un compositor pionero y clave en el resurgimiento de la música española, concretamente del modelo operístico, durante la segunda mitad del siglo XIX, en su actividad como musicólogo, y junto con Barbieri y Eslava establecería las bases para el estudio de la historia de la música española con la edición del *Diccionario Técnico de la Música* (1894) y *Cancionero Musical Popular Español* (1919 y 1920). Con su trabajo en revistas, libros, artículos y, sobre todo, el manifiesto *Por nuestra música* (1891), sirvió para

que discípulos suyos, como Albéniz, Granados y Falla, encontraran el camino hacia una nueva concepción nacionalista de la música española.

Aunque sus ideas y planteamientos eran buenos, le costó encontrar los medios técnicos adecuados para desarrollarlos, por lo que fracasaría en el campo de la composición, faceta en que más hubiese deseado lograr sus triunfos.

En su música aparecen principalmente tres elementos: la tradición culta española, el folclore y el espíritu wagneriano.

De su obra cabe destacar la trilogía de estilo wagneriano que comprende las partituras *Los Pirineos* (1891), *La Celestina* (1902) y *El Compte L'Arnau* (1904).

► **Sarasate.**

Pablo Martín Melitón Sarasate y Navascués (Pamplona, 1844 - Biarritz, Francia, 1908).

Violinista y compositor, realizaría más de cincuenta obras para violín en su extensa trayectoria. Como intérprete de este instrumento realizaría numerosas giras a nivel mundial, alcanzando la fama por su sencillez interpretativa y el rechazo a los falsos artificios puestos tan de moda por las influencias germanas en la música de la época.

En su faceta como intérprete, rehuiría de los falsos efectismos y resulta muy relevante la importancia de su triunfo artístico en Europa Central, dada la sustancial diferencia de su concepción estética y sentido de la interpretación respecto del reputado Joseph Joachim²⁴⁶, intérprete de origen húngaro y primera figura de la escuela de música de la Real Academia de las Artes de Berlín.

Sarasate dedicaría la mayor parte de su vida profesional a realizar giras por Europa, América y Oriente. Su nombre sería hartamente conocido en las

²⁴⁶ Joseph Joachim (Kittsee, Hungría, 1831 - Berlín, 1907), además de director de orquesta, violinista, compositor y profesor, merece ser considerado como uno de los violinistas más influyentes de todos los tiempos.

principales cortes europeas, como las de Napoleón III, la reina Victoria de Inglaterra y la corte de Isabel II de España.

Entre las obras escritas por el propio Sarasate destacan *Aires bohemios* (1878) y el amplio catálogo de sus *Danzas españolas*, de lo más destacado de su repertorio. Algunos compositores, como el francés Camille Saint-Saëns ²⁴⁷ le dedicarían obras como la *Introduction et Rondo Capriccioso* (1870).

► Chueca.

Federico Chueca (Madrid, 1846 - Madrid, 1908).

Músico de gran inspiración y uno de los máximos exponentes del denominado *género chico*. Su formación es más científica que musical, por lo que, a menudo, colaboraría con Francisco Asenjo Barbieri, Tomás Bretón y, de forma especial, con Joaquín Valverde quien se encargaría de armonizar y orquestar muchas de sus obras.

Sus zarzuelas se caracterizarían por presentar unas melodías castizas y populares llenas de vitalidad, y por utilizar con gran habilidad el folclore español. Entre las mismas podemos destacar, por supuesto, *La Gran Vía* (1886), cuyo estreno supuso un éxito clamoroso y cómo no, *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), compuesta junto a Valverde y estrenada el veintitrés de junio de 1897, calificada por algunos como la obra cumbre del género de la zarzuela.

²⁴⁷ Charles Camille Saint-Saëns (París, 1835 - Argel, 1921). Compositor, director de orquesta, organista y pianista de música académica.

► **Bretón.**

Tomás Bretón y Hernández (Salamanca, 1850 - Madrid, 1923).

Su formación transcurrió a caballo entre Milán Roma, Viena y París y fue cultivador como sus predecesores de la ópera nacionalista, aunque con pretensiones económicas, porque permitiría equipararse a otros países europeos en la cuestión operística en la que España acusaba un retraso de años, ya que era lo que demandaba el público.

Autor de *La Verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1894), zarzuela en un acto o sainete lírico, y sátira visión del madrileñismo y la pequeña burguesía capitalina. Otras de sus creaciones son la archiconocida *Los amantes de Teruel* (1889), y, cómo no, *La Dolores* (1895), además de *Raquel* (1900), *Farinelli* (1902) y *Don Gil de las calzas verdes* (1914)

► **Chapí.**

Ruperto Chapí Lorente (Villena, Alicante, 1851 - Madrid, 1909).

El maestro Chapí, fundador de la Sociedad General de Autores²⁴⁸ y Escritores de España (SGAEE) en 1893, se dedicó profusamente a la zarzuela grande a lo largo de su trayectoria.

Muchas de sus composiciones se llevaron al cine. Títulos como *El rey que rabió* (1891) y *La revoltosa* (1897), sainete lírico en un acto y tres cuadros, y, *Curro Vargas* (1898), zarzuela en tres actos basada en la novela *El niño de la bola* (1880) de Pedro Antonio de Alarcón. Entre otras zarzuelas, suyos son los títulos *El puñado de rosas* (1902) y la ópera *Margarita la tornera* (1909).

²⁴⁸ La Sociedad General de Autores Americanos (ASCAP) se fundaría en 1914.

► **Zabala.**

Cleto Zabala Arámbarri (Bilbao, 1851 - Madrid, 1912).

Compositor vasco que goza de una extensa producción musical, aunque prácticamente desconocida hoy día.

Entre sus obras más importantes tenemos el pasodoble *El niño de Jerez* (1895), perteneciente a la zarzuela en un acto de título homónimo estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el dieciséis de diciembre de 1895. También *Viva el rumbo* (1897) que, junto al anterior, son dos pasodobles toreros de estilo y corte clásico, grandes y de concierto. *Varietés* (1899) es el título de otra de sus zarzuelas.

► **Jiménez.**

Jerónimo Jiménez Bellido (Sevilla, 1854 - Madrid, 1923).

El maestro Jiménez, fue un niño prodigio que con doce años ya era un virtuoso del violín y, a pesar de morir y permanecer hoy en el olvido, estuvo considerado uno de los mejores directores de orquesta de su tiempo. Fue igualmente director del Teatro Apolo de Madrid y del Teatro de la Zarzuela.

Autor de *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso* (1896)²⁴⁹, sainete lírico en un acto, libreto ya estrenado sin música, *Las bodas de Luis Alonso* o *La noche del encierro* (1897), que habla de una situación anterior al primer título y que, como el anterior consiguió gran éxito. Sigue *La tempranica*²⁵⁰ (1900), zarzuela en un acto con libreto Julián Romea, *El barbero de Sevilla* (1901), *El amigo del alma* (1905), humorada lírica en un acto y de la zarzuela *Los guapos* (1905).

²⁴⁹ Estrenada cuando estaba en boga la modalidad del *teatro por horas*, *El baile de Luis Alonso*, igualmente conocida por *El mundo comedia es* (1896), es un sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros. y realizado en verso. El texto original corrió a cargo de Javier de Burgos y la música es de Gerónimo Giménez.

²⁵⁰ Tras el estreno de esta obra comienza su decadencia.

► **Albéniz.**

Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual (Camprodón, Gerona, 1860 - Cambo-les-Bains, Francia, 1909).

El maestro Albéniz es el fundador real y verdadero de la música española contemporánea. Su vida responde, aunque tardíamente, al patrón de gran pianista romántico puesto de moda por Liszt²⁵¹.

Considerado uno de los uno de los compositores españoles más importantes del siglo XIX, especialmente por sus obras para piano, de inspiración nacionalista²⁵² y lenguaje musical moderno.

La suite²⁵³ *Iberia* (1905-1909) es su composición más importante en todos los sentidos, tanto por la riqueza y originalidad en armonía y composición que exhibe, tanto como por las exigencias técnicas que demanda al intérprete. Está compuesta por cuatro cuadernos, cada uno de ellos formado por tres piezas. El primero contiene *Evocación*, *El puerto* y *Corpus Christi en Sevilla*; el segundo *Rondeña*, *Almería* y *Triana*; el tercero *El Albaicín*, *El polo* y *Lavapiés*; y el cuarto *Málaga*, *Jerez* y *Ermitaña*.

► **Granados.**

Enrique Joaquín Granados Campiña (Lérida, 1867 - Canal de la Mancha, 1916).

El maestro Granados fue un reconocido pianista y compositor catalán, conocido especialmente por sus obras para piano. Heredero de Robert Schumann, Edvard Grieg y, especialmente, Frédéric Chopin, aunó en su

²⁵¹ Hoeweler, Casper. *Enciclopedia de la Música*. Editorial Noguer. Barcelona, 1978. p.12.

²⁵² Albéniz ha aprendido la lección de Pedrell, y así se españoliza, aunque para él españolizarse sea simplemente “hacerse Andalucía”. Cfr. AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.269.

²⁵³ *Suite* supone un conjunto de piezas.

obra la intensidad lírica y el refinamiento de la tradición romántica con su admiración por el acervo cultural hispano sin caer en la reconstrucción folclórica. Fiel a los criterios que presidían la Schola Cantorum de París, fundamento de la mayor parte de sus composiciones, su obra maestra como compositor es la suite para piano *Goyescas*, que consta de dos volúmenes y que sería estrenada en 1911. La obra se halla inspirada en cuadros del pintor español Francisco de Goya, fruto de la conjunción del piano romántico, intimista y de gran virtuosismo, y de su admiración por la España del siglo XVIII.

Se hace necesario destacar que el maestro Granados sería el encargado de la música original del filme de corte documental *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), considerado el mejor testimonio flamenco de la década de los cincuenta y unos de los mejores de la historia del cine.

Fallece mientras intentaba rescatar a su esposa, Amparo Gual, durante el regreso del estreno de *Goyescas* en Estados Unidos, obra que inicialmente iba a ser estrenada en Francia, cuando el barco en que viajaban desde Inglaterra a Francia por el Canal de La Mancha fue torpedeado por un submarino alemán. La I Guerra Mundial estaba causando estragos en el mundo.

Óperas suyas son *Henry Clifford* (1895), *Pepita Jiménez* (1896) y *Merlín* (1904). Su obra insigne es *Goyescas* o *Los majos enamorados* (1909) supone la suite para piano más conocida del maestro. Por su parte, las doce *Danzas Españolas*, una de las máximas aportaciones al piano español del siglo XIX, son una serie de doce piezas, se cree que compuestas entre 1892 y 1900. La *Danza española nº5* es, quizás, la más popular.

En 2010 es encontrado su primer concierto para piano y orquesta por el director de orquesta, pianista y compositor Melani Mestre y éste realiza su estreno mundial en la Sala Filarmónica de Lviv (Ucrania) ese mismo año.

► **Valverde.**

Joaquín Valverde Durán (Badajoz, 1846 - Madrid, 1910).

Sus mayores obras las realizó en colaboración con otros compositores.

Como compositor destacamos sus obras *El pobre Valbuena* (1904) junto a Tomás López Torregrosa y *El pollo Tejada* (1906), llevadas cine y hoy perdidas, con otros títulos como *El irresistible Tejada*. Luego, *El Cake-walk* (1905) junto a Ángel Rubio, basada en el ritmo frívolo de moda en aquellos años y de ese mismo año es *La reja de la Dolores* (1905), junto a José Serrano. Por último, destacar, los títulos *El género ínfimo* (1901) y *Los chicos de la escuela* (1903).

Fue padre del también compositor *Quinito* Valverde Sanjuán (Madrid, 1875 - Ciudad de México, 1918).

► **Falla.**

Manuel de Falla y Matheu (Cádiz, 1876 - Alta Gracia, Argentina, 1946).

Uno de los compositores nacionales más destacados del siglo XX, además del impulsor del movimiento en contra de la influencia de las músicas alemana e italiana en la ópera española, y contra la esterilidad de la música para orquesta y de cámara de su tiempo en España. Desarrollaría, bajo influencia de Pedrell del cual era discípulo, un estilo claramente nacionalista que caracterizaría casi todas sus composiciones. No obstante, no solía utilizar las canciones folclóricas españolas de una manera directa en sus temas, sino que incorporaría únicamente su espíritu nacionalista, no siguiendo estructuras compositivas precedentes.

Tras la muerte de sus padres, abandona Madrid y se instala en Granada, junto a su hermana María del Carmen. En 1939 marcha a Argentina. Compone música del más variado matiz y surge una obra teatral

insólita: *El retablo de Maese Pedro*, una curiosa pieza de actores, muñecos de guiñol y orquesta, basado en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de *El Quijote*. La música fue estrenada en el Teatro San Fernando de Sevilla en 1923 y toda la escenografía en el salón de la princesa de Polignac en París. El humor, el homenaje a los clásicos del Siglo de Oro y cierta locura poética se aúnan en este Retablo, singular reducción lo teatral para señalar ensueño, fábula y delicadeza.

Su obra teatral se compila en tres títulos. El primero de los mismos *La vida breve* (1905), está inspirado en un libreto de Carlos Fernández Shaw repleto de tópicos del más explícito andalucismo. Le sigue *El retablo de maese Pedro* (1923), ya mencionado, en el que reúne una serie de antiguos temas musicales logrando una ópera antizarzueliana y antiitaliana. La tercera pieza, *La Atlántida* (1926) la dejó inconclusa²⁵⁴.

El amor brujo, obra compuesta por Falla expresamente para Pastora Imperio, y estrenada por ésta en 1915 en el Teatro Lara de Madrid, es la obra de su autoría que permanecerá en el imaginario colectivo, y que aún hoy se sigue representado. Más tarde, en 1934, haría una segunda versión en el Teatro Español, junto a *La Argentinita* y Miguel de Molina, esta vez haciendo el papel de Lucía. Las últimas representaciones de la misma datan del año 2009 en Valencia, con Rosario Mohedano, sobrina de Rocío Jurado, como cabeza de cartel. La obra es un ballet en un acto que narra la historia de amor entre Candela, una gitana poseída por el espíritu de un antiguo pretendiente muerto, y Carmelo. Éste se disfraza de espectro en el ritual de la *Danza del fuego* para liberar a su amada del embrujo. Carlos Saura llevaría esta obra al cine en 1985, contando con la colaboración de numerosos artistas del panorama flamenco, entre otros, Pepe de Lucía. Rocío Jurado cantaría la *Canción del fuego fatuo*.

²⁵⁴ Molinari, Andrés. *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1994. p.269.

► **Luna.**

Pablo Luna Carné (Alhama de Aragón, Zaragoza, 1880 - Madrid, 1942).

Destacado representante de un nuevo estilo de zarzuela inspirado en la opereta vienesa, del que *Musetta* (1908) es el máximo exponente del maestro Luna en este campo, junto a *Molinos de viento* (1910).

En el apartado de zarzuelas de neto sabor español destacamos los siguientes títulos: *Sangre y arena*²⁵⁵ (1911), zarzuela en un acto con libreto de Vicente Blasco Ibáñez, Gonzalo Jover y Emilio González del Castillo; *La Romerito*²⁵⁶ (1911) en colaboración con Rafael Calleja Gómez; la maravillosa *El patio de los naranjos*, zarzuela en un acto con libreto de Julio Pellicer y López y José Fernández del Villar; *El niño judío*, zarzuela en dos actos y cuatro cuadros con libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso; luego *La pícara molinera* (1928) zarzuela en tres actos, llevada al cine en más de una ocasión.

► **Turina.**

Joaquín Turina Pérez (Sevilla, 1882 - Madrid, 1949).

Pianista, compositor y director de orquesta combinando el lenguaje armónico y rítmico andaluz con una orquestación impresionista. Su primer gran éxito como compositor le vendría con el estreno de *La procesión del Rocío* (1920), acompañado por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por

²⁵⁵ Del título *Sangre y arena* se ha realizado cuatro versiones: la primera versión (1916) fue producida por Ricardo de Baños con la participación directa de Vicente Blasco Ibáñez y contó con las interpretaciones de Pedro Alcaide y Matilde Doménec; la siguiente fue dirigida por Fred Niblo (1922) y contó con el protagonismo estelar de Rudolph Valentino; en el periodo sonoro Rouben Mamoulian (1941) dirigió a Tyrone Power y Rita Hayworth; y, finalmente, Javier Elorrieta (1989) rodó en coproducción entre España y Estados Unidos una nueva versión con una aún desconocida Sharon Stone y Cris Rydell, además de Antonio González Flores, entre otros, en una versión que Stone calificaría años después como la peor película de su carrera.

²⁵⁶ De aquí el sobrenombre *La Romerito* a la actriz Elisa Ruiz Romero.

Enrique Fernández Arbós. A partir de este momento se convertiría en uno de los autores españoles más prestigiosos. Ejercería como catedrático de Composición en el Conservatorio de Madrid y como miembro de la Academia de San Fernando. También sería condecorado con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Aunque se ha relacionado su obra con la música de Falla, al igual que se ha hecho con Albéniz y Enrique Granados, el punto de vista y estilo de Turina no ahonda en la tragedia como haría el compositor gaditano, ya que Turina otorgaría mayor importancia a la sencillez y la belleza descriptiva de su tierra.

Como autor de zarzuela, destacar los títulos *La Copla* (1904) y *Ópera, jardín de Oriente* (1922), exacerbación del más puro madrileñismo.

► **Torroba.**

Federico Moreno Torroba (Madrid, 1891 - Madrid, 1982).

El maestro Torroba fue uno de los más prolíficos cultivadores de zarzuelas del siglo XX, además de crítico musical. También fue presidente de SGAE (1974-1982).

Abarcó la parte sinfónica en sus composiciones. De estilo enraizado en el españolismo más castizo, en sus obras podemos encontrar un lenguaje directo y sencillo, pero de gran elegancia formal.

Entre sus zarzuelas más conocidas destacamos: *La mesonera de Tordesillas* (1925), *Pastorela* (1926) con colaboración de Pablo Luna, *La marchenera* (1928) o la archiconocida *Luisa Fernanda* (1932) y *Azabache*²⁵⁷ (1932).

²⁵⁷ No confundir con el espectáculo homónimo representado en Sevilla con motivo de la Exposición Universal de 1992.

► **Sorozábal.**

Pablo Sorozábal Mariezcurrena (San Sebastián, 1897 - Madrid, 1988).

Este maestro fue uno de los más destacados compositores españoles autores de obras sinfónicas y del género lírico *grande* y *chico* del siglo XX, además de distinguirse por su labor de cámara y sinfónica, labor en la que sobresaldría con *Capricho español* (1922). En la parte lírica de su actividad destacan la inolvidable *Katiuska* o *La mujer rusa* (1931), además de *La guitarra de Fígaro* (1931).

Y, aunque sobresale del periodo de estudio de nuestra investigación, reseñar la magistral zarzuela *La del manojo de rosas* (1934). Por su parte, en el campo del *Cinematógrafo*, se encargaría de la banda sonora de *Marcelino pan y vino* (1955) de Ladislao Vajda.

Una vez abordado el tema de los compositores clásicos, nos ocupamos de uno de los problemas que presenta la canción española, el de los autores a la hora de abordar la composición de los temas, con el fin de otorgar a la canción un particular sello español²⁵⁸. Como indica Álvaro Retana, en el prólogo de su *Historia de la canción española*, “los autores españoles en vez de luchar para imponer el estilo español prefieren imitar a los letristas y compositores extranjeros”²⁵⁹, “de ahí que la copla será una derivación, que no desviación del cuplé, tras eliminar de las letras de éste la parte sicalíptica y configurar letras que incentivasen el españolismo y la españolidad. Si se tratase de una desviación, podríamos hablar también de aberración”²⁶⁰. Existiría como práctica habitual de los compositores, sobre

²⁵⁸ Si los cantos orientales de las primitivas civilizaciones penetraron en la música litúrgica, ésta. A su vez, influenció las canciones de trovadores y juglares, prestándoles el contorno de sus líneas melódicas y la modalidad característica de sus escalas. El Debate, 21-09-1934.

²⁵⁹ Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesauro. Madrid, 1967. p.10.

²⁶⁰ Aseveración realizada por el autor.

todo a partir de la posguerra, recurrir para elaborar sus composiciones a personajes de los ruedos ungidos por la leyenda.

Los mejores compositores son hombres que escriben para que mujeres, en su casi práctica mayoría, interpreten las letras y composiciones que estos realizan. Puede ser, porque se da el caso de contenidos de letras de coplas que, ya bien entrados en el siglo XXI, pueden resultar incongruentes, ya que varían las costumbres de la sociedad y aunque puedan ser testimonios de una época. Lo mismo sucede con los libretos de las zarzuelas. En el caso de la música, resulta, en la mayoría de los casos, intemporal, al margen de otros ritmos que pudieran imponer las modas.

Cabe reseñar que no hemos encontrado para la realización de este capítulo *compositoras* de letras por lo que, únicamente, nos dedicaremos a repasar las biografías de los compositores más conocidos y reconocidos por el público y, de forma más breve, nos centraremos en otros maestros menos conocidos, pero no por ello igual de importantes en la historia de la copla, como también sus intérpretes, sobre todo femeninas, para quienes crearon éxitos inmortales que han sobrevivido al paso de los años y que en la actualidad aún siguen siendo versionando por las nuevas generaciones de artistas.

Y no podemos olvidar, destacar que, cuando finaliza la Guerra Civil las variedades sufren un duro revés. Al nuevo régimen no le parecieron admisibles los desafueros a que se llegara en ciertos locales durante la República. [...] Surgió el mal denominado folklore, por obra y gracia de los autores Antonio Quintero y Rafael de León, letristas, y el compositor Manuel Quiroga, sevillanos los tres, además de avispados, comerciales, dinámicos.

Son los tres autores²⁶¹ más importantes del mundo de la copla el trío formado por Antonio Quintero Ramírez, Rafael de León y Arias de Saavedra y Manuel López-Quiroga Miguel. Lo mismo es decir: Quintero, León y Quiroga. Aunque realmente su trayectoria se desarrolla con posterioridad a nuestro periodo de estudio. Ellos fueron quienes impulsaron los espectáculos de estampa netamente española y castiza, quienes dieron las pautas a los artistas del momento en cuanto a “pasear” la copla por el escenario. Comienzan sus creaciones en los años veinte, primero por separado y después en fecunda unión, y son el máximo exponente de una generación de artistas. Aunque fue con el espectáculo *Ropa tendida* (1942) cuando comenzaron realmente a trabajar en conjunto. Fueron los grandes innovadores y primitivos renovadores de la copla, a la hora de añadir a la composición la estructura de planteamiento, nudo y desenlace, por lo que la copla puede actuar como estrofa (Salaün) o estribillo, y por tanto, gozar de mayor extensión estructural en cuanto a letra y música.

La copla, como estamos viendo, deriva directamente del cuplé y siguiendo el camino de las coplas recogidas por *Demófilo* transforma éstas en letras con estribillo, y dos e incluso tres partes de letra, cuando las coplas catalogadas por éste únicamente pueden ser consideradas una estrofa.

Por ello citamos a Quintero, León y Quiroga.

► **Quintero.**

Antonio Quintero Ramírez (Jerez de la Frontera, 1895 - Madrid, 1977).

Contable de profesión, Quintero poseía internamente en el trío la encomienda de escribir los argumentos para cada espectáculo, y los

²⁶¹ En el capítulo dedicado a los autores, la única referencia realizada a Quintero, León y Quiroga viene supeditada a su revelación como afirmadores de un género que con ellos sentó sus bases en cuanto a estructura compositiva y representacional. Aunque sus composiciones más conocidas y que aún perviven en nuestros días son posteriores al periodo que abarcamos, se hace necesaria la mención por ser el triunvirato más conocido y fecundo de la copla.

sainetes y estampas que eran interpretados entre tema y tema en los números de variedades. Escribía poemas, sainetes y versos de corte costumbrista, pero dentro del grupo se dedicaba fundamentalmente a escribir argumentos para espectáculos. Según Manuel Román, “lo que ya resulta más difícil es discernir si participaba en las letras de las coplas”²⁶².

Su primer éxito con mayúsculas en 1928 en colaboración con Pascual Guillén cuando estrenaron el veintidós de diciembre de ese año el espectáculo *La copla andaluza*, sainetes costumbristas de ambiente andaluz entremezclados con coplas, donde también triunfarían José Tejada Martín, más conocido como *Pepe Marchena* y el vallecano Ángel Sampedro Montero *Angelillo*. En este espectáculo, relatando siempre igual argumento, cada cierto tiempo se sustituía a unos artistas por otros. Luego, en 1929, vendría la continuación del espectáculo con *El alma de la copla*, prolongación de la primera.

La colaboración profesional de Antonio Quintero con León y Quiroga duraría hasta mediada la década de los setenta, época en que los espectáculos folclóricos irían perdiendo su auge a la par que las casas discográficas disminuirían de forma paulatina su producción de grabaciones de coplas. Fallecería en Madrid en 1977.

► León.

Rafael de León y Arias de Saavedra (Sevilla, 1908 - Madrid, 1982).

Su llegada al mundo se produce en el número catorce de la calle San Pedro Mártir, la misma rúa donde en 1862 había visto la luz el poeta Manuel Machado. Era el primogénito de diez hermanos, hijos todos de los condes de

²⁶² Lo que sí está claro es que el maestro León sería quien habitualmente escribiría la totalidad de las estrofas, exceptuando las ocasiones en que colaboraría con Ochaíta, Valerio, Valverde y algún otro maestro.

Gómara, título que le venía por parte de su abuelo materno. Los nombres de sus progenitores fueron José María de León y Manjón, marqués del Valle de la Reina y de María Justa Arias de Saavedra y Pérez de Vargas, marquesa de Moscoso y condesa de Gómara. Fue en su infancia un niño retraído y con pocos amigos.

Será a finales de los años veinte cuando realice su primera composición, el cuplé titulado *El saca y mete*, tema ambientado en los cafés cantantes de la Sevilla de la época.

*El que prueba el saca y mete
Por jugar se vuelve loco
Y termina sin dinero
Que lo pierde poco a poco.*

Rafael de León

Él era quien escribía la totalidad de las estrofas de las canciones y coplas dentro del famoso trío de ases, y está considerado el letrista por excelencia de la copla española. Conseguiría lo que otros colegas suyos no podrían lograr: que sus versos y las estrofas de sus coplas llegasen al pueblo y permanecieran en el recuerdo.

En 1922 ya colaboraría con el maestro Mostazo, escribiendo sus primeras canciones para Estrellita Castro. Serán *Romería del Quintillo*, el pasodoble *Coplas*, también los títulos *Venta de Antequera* y *María del Valle*. Se trasladaría a Madrid en 1932 tras conocer al maestro Quiroga y comenzó a trabajar junto con éste en su academia del número diez de la calle Concepción Jerónima. La primera copla que compusieron conjuntamente fue el pasodoble *Manolo Reyes*, y su primer gran éxito fue la copla *Rocío*, que todos conocemos en voz de la inolvidable Rocío Jurado, y que fue éxito incontestable de la copla durante la II República y que seguiría cantándose durante la guerra civil en los dos bandos.

Años más tarde realizaría colaboraciones con otros compositores, destacando especialmente la efectuada junto a Salvador Valverde. Juntos

planearían varias colaboraciones literarias, una de las cuales sería *María de la O*, estrenada en 1935 por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara, y que se trataba de un melodrama andaluz que sería llevado al cine un año después de su exitoso periplo teatral. *María de la O* (1936) de Francisco Elías, contaría con la producción de Saturnino Ulargui, y estaría protagonizada por dos leyendas como continúan siendo Pastora Imperio y Carmen Amaya, éste en su primer papel protagonista, junto a Antonio Moreno y Julio Peña. Imperio y Amaya cantarían la copla que da título al filme y después la grabaría en disco Estrellita Castro.

Durante la Guerra Civil, Rafael de León se encuentra en Barcelona, donde había conocido a Xandro Valerio, y con quien iba a colaborar en la composición de varios temas para las películas de Maruja Tomás, época ésta en la que escriben *Tatuaje*, con música del maestro Quiroga, y que Concha Piquer estrenaría en 1941. Es desde 1936 a 1939 cuando León estaría preso en la cárcel Modelo de Barcelona, acusado por una voz anónima de monárquico, liberal y capitalista, siendo liberado por su tío Luis Alarcón de Lastra cuando las tropas franquistas tomaron Barcelona.

Como muestra de la inquietud creativa del maestro, nos falta decir que será a comienzos de 1940 cuando Rafael Martínez, hermano de Florián Rey, dirigiría un cortometraje con guión de Rafael de León y música de Quiroga, titulado como las bulerías homónimas que hiciese famosas Concha Piquer, *No te mires en el río* (1940). Estaría protagonizado por la popular canzonetista y bailarina de la época, Mary Paz²⁶³, tristemente desaparecida a los veintidós años de edad.

²⁶³ María Paz Gascón Cornago (Zaragoza, 1923 - Madrid, 1946) bailarina, cantante y actriz. La artista falleció muy joven, a la edad de veintidós años, a causa de una septicemia y ella fue quien estrenó *Las cosas del querer* de Quintero, León y Quiroga. Lola Flores la recordaba con mucho cariño, ya que en un espectáculo de 1940 de Mary Paz fue donde estrenó su primer gran éxito, *El Lerele*, aunque el tema ya formaba parte del repertorio de Lola.

La pareja que formaría con Juan Solano, años más tarde, daría frutos firmando algunas de las canciones más importantes de la primera época de Rocío Jurado e Isabel Pantoja.

Fallecería en Madrid de un ataque al corazón el nueve de diciembre de 1982.

► Quiroga.

Manuel López-Quiroga Miguel (Sevilla, 1899 - Madrid, 1988).

No compondrá letras, si no que será el encargado de musicar las letras que componía Rafael de León, alcanzado el número de aproximadamente cinco mil sus composiciones musicales²⁶⁴.

Sería estudiante de música, afición que se le despierta a la edad temprana de ocho años, cuando ya tocaba sevillanas de oído. A los diez consiguió quince duros²⁶⁵ para comprar un piano con el que estaría tocando dos años. Y con diecinueve años ya tocaba algunas piezas en los intermedios de cada función, percibiendo la cantidad de cuatro pesetas diarias, en los teatros San Fernando y Portela de su Sevilla natal, estrenando sus primeras piezas musicales. En 1929 resuelve instalarse en Madrid donde tocaría en algunos de los pocos cafés cantantes que quedaban en la época.

En uno de estos cafés cantantes conocerá al letrista Ramiro Ruiz *Raffles*, con quien colaboraría en algunos cuplés de corte pícaro. Quiroga se dedicaría a estudiar piano y solfeo con el maestro Rafael González; también arreglos musicales con Luis Mariani; y, por último, composición con Eduardo Torres, mientras trabajaba como grabador, oficio de su padre. Esta tarea la dejaría en 1934. Después pasaría a ser director de varios espectáculos de

²⁶⁴ Martín de la Plaza, José Manuel G. *Maestro Quiroga*. Alianza Editorial. Madrid, 2002. p.53.

²⁶⁵ Setenta y cinco pesetas, hoy cuarenta y cinco céntimos.

Concha Piquer quien había regresado a nuestro país en 1926 y montaría su propia academia en la calle Leganitos.

Durante la guerra civil, las principales estrellas de la copla eran mujeres que cantaban sus creaciones. Estrellas de la talla de Concha Piquer, Estrellita Castro o Raquel Meller. El maestro Quiroga, además de inspirarse directamente en las letras de sus colaboradores, no dejaba de lado las canciones populares que había aprendido en su tierra sevillana en los años de infancia y adolescencia, como las corraleras y las trovadas, y todo aquello que se cantaba en las calles y los patios de vecindad en el sur.

“La música es lo que queda” es una frase que solía repetir Quiroga, para quien la letra también tenía gran importancia. Compondría a lo largo de su vida profesional más de cinco mil canciones, obras de concierto, zarzuelas, revistas musicales, cuatro bandas sonoras de películas y, en total, ochenta y nueve espectáculos teatrales. La obra y memoria del maestro Quiroga continúan vivas en el imaginario colectivo, pero hace unos años nacerían unos premios denominados *Maestro Quiroga* de los que sólo se han fallado tres ediciones, para premiar a los compositores de canción andaluza.

Quiroga fallecería en Madrid el trece de diciembre de 1988. Su hijo, Manuel López-Quiroga Clavero, continuaría componiendo, como su progenitor, aunque su autoría como maestro responde a la firma de Clavero.

► **Penella.**

Manuel Penella Moreno (Valencia, 1880 - Cuernavaca, México, 1939).

El primer maestro que creyó en Concha Piquer, siendo ésta aún una niña. Manuel Penella, hijo del también compositor Manuel Penella Raga, y padre de las grandes actrices y hermanas Emma Penella, Terele Pávez y Elisa Montes, ésta casada con el actor Antonio Ozores, por lo que también es abuelo de Emma Ozores.

Importante en su trayectoria artística será el descubrimiento artístico de Concha Piquer, a quien conocería a los trece años cuando ésta no sabía leer ni escribir y sólo hablaba el valenciano. Era la época de la ópera popular española en tres actos y cinco cuadros, *El gato montés*, su obra maestra y éxito inmortal desde 1916. Pediría permiso a la madre de la artista para que la dejara embarcarse en dicha gira, con la intención de hacerla debutar en México. La respuesta resultaría afirmativa y el debut se adelantaría a Nueva York. Después, y reflejando sus vivencias en la ciudad de los rascacielos cuando celebraban la Nochebuena, ya que Concha Piquer regresaría a España en 1926, compondría el maestro Penella *En tierra extraña*, su otra obra cumbre en cuya parte final introduciría unos compases del pasodoble del maestro de Cartagena, Antonio Álvarez Alonso, *Suspiros de España*.

De sólida trayectoria musical, mientras componía se dedicaba a organizar espectáculos que triunfarían dentro y fuera de España. Compondría las siguientes obras que reseñamos a continuación: *La perra chica* (1908), que supone una parodia de *La patria chica* de Ruperto Chapí *La España de pandereta* (1914), zarzuela en un acto, *La última españolada* (1917), *Frivolina*²⁶⁶ (1918) opereta en tres actos, *La última carcelera* (1926), zarzuela en dos actos, *¡Viva la República!*²⁶⁷ (1931), revista en dos actos, *El huevo de Colón* (1931), sainete arrevistado en dos actos (1931), y la ópera cómica o bufa *Don Gil de Alcalá* (1932), en la que emplea una orquesta íntegramente de cuerda.

²⁶⁶ Nada que ver con la película *Frivolinas* (1927), de Arturo Carballo.

²⁶⁷ Donde el maestro se atrevía a retratar los cambios que se vivían en España.

► **Valverde.**

Salvador Valverde López (Buenos Aires, Argentina, 1895 - Buenos Aires, Argentina, 1975).

Hijo de padres andaluces que habían emigrado a Argentina y que regresaron a Sevilla cuando el niño contaba siete años, los comienzos profesionales de Valverde lo sitúan ejerciendo el periodismo. Estrenaría comedias y zarzuelas, también escribiría versos y publicaría algunas novelas.

Su estreno como letrista vendría de la mano de Olimpia D'Avigny, artista del denominado *género ínfimo*, quien le daría en 1921 su primer gran éxito con el tema *Cruz de Mayo*, tema en el que colaboró Font y Anta, que además cantarían Pastora Imperio, Amalia Molina, Aurora Mañanós Jauffret *La Goya*, Lucrecia Bori (diva de la ópera del Metropolitan House y quien la registraría en disco) y lo cantaría también en sus comienzos Carmen Flores, hermana de Lola. En los años treinta colaboraría estrechamente con León y Solano, creando temas como *Ojos verdes* y dos de las “tres Marías”: *María de la O* y *María Magdalena*. La otra era *¡Ay Maricruz!*

El maestro Valverde se exiliaría en 1939 a Buenos Aires, donde fenecería, y su nombre sería censurado en España en diversas ocasiones, pero no su obra. En la tierra que le vio nacer continuaría su labor compositora y allí creó la copla *Si vas a Calatayud*, motivo por el cual, no habiendo nacido en España, le incluimos en esta investigación.

► **Font y Anta.**

Manuel Font y Anta²⁶⁸ (Sevilla, 1889 - Sevilla 1936).

Está considerado un “precursor del movimiento folclórico andalucista en la música popular española que acabaría con el cuplé y daría paso a la

²⁶⁸ También conocido y citado como Manuel Font de Anta. Aunque Concha Piquer lo menciona como Font y Anta en *Cantares* (1978), programa de Televisión Española dirigido y presentado por el recordado Lauren Postigo. Citado como Font y Anta en AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.335.

copla”, como dijo Álvaro Retana, y reverenciado como mejor cronista de la época y autor de populares canciones durante la época de esplendor del cuplé, cuando compondría números “*finos*”²⁶⁹, siempre con un toque andaluz en sus creaciones.

Colaboraría con varios letristas contemporáneos suyos como hermanos Quintero, Rafael de León y Salvador Valverde. Y éxitos de su autoría son: *Cruz de Mayo*, interpretada por también por Gracia de Triana, tema que también daría a conocer Carmen Sevilla años después; *Mantoncillo de Manila* para la Piquer; y para la genial Pastora Imperio, la conocida *La nieta de Carmen y Tientos imperiales*.

Fallecería en 1936, en los albores de la Guerra Civil.

► **Serrapí.**

Manuel Serrapí Sánchez (Sevilla, 1904 - Sevilla, 1974).

Destacar que su nombre como guitarrista sería *El Niño Ricardo*, también conocido en sus inicios como *Manolo El Carbonero*. Discípulo de su padre, que era guitarrista aficionado, a los trece años actuaría en el Salón Vigil de Sevilla y, al siguiente año, debutaría en el *Ideal Concert* hispalense. Daría el salto al Café Novedades y realizaría una gira por la provincia junto a otros artistas. Su debut en Madrid lo haría en el Teatro Pavón, y realizaría una primera gira por España con *La Niña de los Peines*, a quien permanecería muy ligado profesionalmente durante la mayor parte de la trayectoria de ambos.

Su estreno como solista tendría que esperar hasta 1955 en el sevillano Teatro San Fernando, con motivo de un homenaje, aunque la primera de las grabaciones de su extensa discografía data de 1924, acompañando a Pastora y Tomás Pavón.

Más que como compositor, la fama musical del maestro Serrapí es debida a la guitarra, engrandeciendo el toque de la guitarra flamenca junto a

²⁶⁹ Considerados como tal los números menos burdos y menos sicalípticos.

los geniales Ramón Montoya y Paco de Lucía. Se le conoce también como uno de los mejores *tocaos* de la historia y solía afirmar que la guitarra era para él una religión.

Su hijo Manuel Benito Benítez sería un destacado guitarrista, conocido como *Niño Ricardo (hijo)*, y discípulo de su padre.

► **Padilla.**

José Padilla Sánchez²⁷⁰ (Almería, 1889 / Bogotá, Colombia, 1960).

Comenzó como pianista de cafés cantantes y poco a poco se fue dedicando a la composición de canciones y piezas cortas. Alcanzó gran popularidad en el género español componiendo gran cantidad de cuplés y pasodobles, algunos de ellos muy conocidos.

Dentro del musical, compuso las partituras de varias zarzuelas, entre las que merecen mención: *La bien amada* (1924) que incluía el pasodoble *Valencia*) y *La mayorala*. Como autor de operetas, destaca por *Sinfonía portuguesa* o *Estudiantina portuguesa* (1950).

Además, y lo más importante para nosotros es que el compositor de *El relicario* (1918) y de *La violetera* (1930).

2.6.1. Siglo XVIII.

Sobre una muestra representativa en cada apartado de actrices, bailarinas y cantantes, veremos primero a las pioneras, aquellas actrices del teatro del siglo XVIII, para centrarnos en las que desarrollaron su carrera artística en el periodo que nos ocupa del siglo XX.

En primer término explicaremos la presencia de todos y cada uno de los artistas recogidos en este capítulo, mayoritariamente féminas, donde

²⁷⁰ Molinari, Andrés. *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1994. p.215.

recogemos la trayectoria profesional de los artistas principales de géneros antecedentes a la copla. No únicamente son las mujeres quienes desarrollan su carrera profesional en los ámbitos del teatro, la canción y el teatro musical, aunque sí son las que gozan de mayor fama.

Iniciamos el recorrido en el siglo XVIII en pleno éxito del teatro musical, con la tonadilla escénica. En la segunda mitad de siglo, el primer género que nos ocupa, la tonadilla, goza de su mayor etapa de esplendor. Si la ópera se constituía como un género para ser “leído” en el escenario; en el caso de la tonadilla el texto no se leía, sino que debía “interpretarse” y, por ello, el espectáculo conllevaba la fastuosidad en los vestidos y escenografía. En este caso, el concepto de “*interpretación*” es el mismo que posee finalmente la copla, que ha de ser interpretada en el escenario como si fuese una obra teatral con planteamiento, nudo y desenlace.

En el siglo XVIII el año cómico se divide en tres temporadas, transcurriendo la primera desde el domingo de Pascua de Resurrección hasta últimos de junio. La segunda, llamada “temporada de verano”, desde principios de julio a octubre. Y la tercera, desde octubre hasta el último día de carnaval. Durante la cuaresma cesaban las representaciones, siendo este tiempo dedicado al alistamiento del personal cómico para la formación de las nuevas compañías. En este siglo nos centraremos en las dos figuras más importantes del género, María Antonia *La Caramba*, la tonadillera nacional más conocida de la época, tanto por su obra como por su vida personal; y María Ladvenant, considerada la primera gran dama de la escena española. Eran tiempos en que el público asistía asiduamente al teatro y en los que las actrices eran verdaderos personajes cuya influencia en la vida de la época era muy importante. Y es de tener en cuenta que las cómicas disputaban el puesto a las damas de la nobleza, y en las últimas décadas del siglo XVII ya imponen la moda y los gustos.

♦ **María Antonia *La Caramba***²⁷¹.

María Antonia Vallejo y Fernández (Motril, Granada, 1750 - Madrid, 1787).

Esta mujer fue la tonadillera nacional más conocida, gozando de asombrosa popularidad en su época y manteniendo su leyenda durante muchos años. Vivió durante el periodo de reinado de Carlos III (1759-1788), máximo representante del despotismo ilustrado y su esposa María Amalia de Sajonia, en la segunda parte del reinado del monarca, caracterizada por una profunda renovación de la vida social y cultural de nuestro país.

Si la mencionamos como María Antonia Vallejo y Fernández, quizá sólo los mayores aficionados sabrán que se trata de aquella virtuosa de la tonadilla a la que apodaron como *La Caramba*²⁷², sobrenombre que le viene dado a la artista²⁷³ porque cantaba una pícara copla en la que repetía dicha exclamación. *La Caramba*, para despedirse del público hasta la siguiente temporada, interpretaba al final de su espectáculo la tonadilla festiva a tres *El antojo de Garrido*, compuesta por Pablo Esteve en 1781:

*Ya ha llegado el momento
De despedirnos,
Pues viene la Cuaresma*

²⁷¹ En 1942, *La Caramba*, con texto original de Luis Fernández Ardavín y musicada por el maestro Moreno Torroba, era una zarzuela en verso estructurada en tres actos y cinco cuadros, y *María Antonia La Caramba* (1951) será un filme dirigido por Arturo Ruiz Castillo en cuyo reparto encontramos a Antoñita Colomé, Alfredo Mayo, Francisco Rabal, Manuel Dicenta, M^a Dolores Pradera y Julia Caba Alba, entre otros actores de la escena española. También en esta investigación reseñamos el libro *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, escrito por Antonina Rodrigo y publicado en 1972.

²⁷² De ella dice Bravo Morta que era alta, esbelta, morena y, más que bonita, graciosa. Cuidaba sus actuaciones y los detalles de su atuendo de forma que ambas eran realce de su figura y pauta de imitación cortesanas. Se cuenta que en 1778 sacó al escenario un lazo o moña sobre la cofia e inmediatamente toda la corte del rey Carlos III lo copió, siendo tal su difusión que pocas décadas después el diccionario recogía ese lazo como “caramba”. Los cantes ligeros, la seguidilla bolera, el teatro de evasión y de variedades fueron sus estilos predilectos. Molinari, Andrés. *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1994. p.104.

²⁷³ Como curiosidad, resaltar que si el título de la película americana del director Alfred Hitchcock, *Rebeca* (1940) dio nombre a una prenda de vestir femenina, también se denominaría “caramba” al peinado en forma de moño y con lazo que lucía esta artista.

*A interrumpirnos...*²⁷⁴

Pablo Esteve

Fallecería en un convento de Madrid el diez de junio de 1787, lugar donde vivía retirada desde tres años atrás. Con la noticia de su muerte ocurriría lo mismo que con la de su conversión y reclusión en el convento, produciría conmoción y curiosidad general, aunque hubo algunos que dudaron realmente de dicha conversión.

♦ **María Ladvenant.**

María Ladvenant y Quirante²⁷⁵ (Valencia, 1741 - Madrid, 1767).

Antes de Greta Garbo, a quien otorgaron el sobrenombre de *La Divina*, existiría otra *Divina*, en este caso, española, a quien también apodarían también *La Dama de la Música*, tras una función que protagonizase en honor del rey Carlos III.

Hija de cómicos ambulantes, cuando Andrés Mayoral Alonso de Mella, más conocido como el arzobispo Mayoral ordenase el cierre de los teatros de la capital del Turia, la familia de la artista se ve obligada a trasladarse a Madrid, donde tras su formación lírica, debuta en la compañía de José Parra. En sus inicios comenzaría como corista en diversas obras de teatro donde, con el tiempo, llega a ser directora de compañía y una gran diva de la escena española.

²⁷⁴ Cita que incluimos para comprobar su similitud estrófica con las coplas recopiladas un siglo después por Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*. Cfr. Rodrigo, Antonina. *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1972. p.153.

²⁷⁵ María Ladvenant era conocida también como *La Lavenana*. Sobresalió como actriz de declamado y como cantante, representando zarzuelas y tonadillas y llegando a ser la primera dama de los teatros madrileños y directora de compañía. Falleció con sólo veintitrés años de edad en 1767, el mismo día que se hizo pública la expulsión de los jesuitas. Leandro Fernández de Moratín la llamó "incomparable y grande"; José Cadalso la declaró "reina de los teatros", y Gaspar Melchor de Jovellanos aludía a ella en una poesía diciendo que "anda en campos de luz paciando estrellas". Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.411.

Magistral artista valenciana interpretaba desde la comedia hasta la zarzuela, pasando por la tonadilla. Contemporánea de María Antonia *La Caramba*.

♦ **La Tirana.**

María del Rosario Fernández y Ramos, (Sevilla, 1755 - Madrid, 1803).

Debido a la escasez de datos existente, recogemos la reseña de Andrés Molinari:

“Fernández, María del Rosario. (LA TIRANA). (Sevilla, s.XVII). Actriz.

Tras actuar en los escenarios sevillanos fue a probar fortuna a la Corte y, por invención de Olavide, entró en la compañía del Teatro de los Reales Sitios.

Se casó con Francisco Castellanos, apodado “El tirano” por su pasión en interpretar papeles trágicos. De ahí opinan muchos que viene su nombre. En la fama que rodeó a la actriz de Sevilla no sólo valió su calidad interpretativa sino también, como era y es costumbre, la publicidad de sus anécdotas extrateatrales”²⁷⁶.

En realidad fue una actriz trágica retratada por Goya en dos famosos lienzos en los que aparece en el papel de reina Celmira, en la obra de este nombre de Dormont du Belloy, con traducción del autor Pablo de Olavide (1797), y en el otro con indumentaria aristocrática y noble.

Falleció el 28 de septiembre de 1803 a los cuarenta y ocho años de edad²⁷⁷.

²⁷⁶ Cfr. Molinari, Andrés. *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1994. p.105.

²⁷⁷ Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.411.

2.6.2. Siglo XIX.

Una vez instalados en el siglo XIX los ritmos frívolos comienzan a imponerse en la escena y por ello reseñamos a las más conocidas, que no reconocidas, sobre todo por la interpretación de algunas canciones que han podido perdurar en el tiempo y que se encuadran dentro de la frivolidad que dominaba las letras de los cantables imperantes en la época. Años después, las canciones de marcado “sabor” español comenzaron a ganar terreno al cuplé tras la decadencia de los ritmos frívolos, aunque, como veremos más adelante, el cine no utilizó de forma, podríamos decir “correcta” la construcción de personajes, ya que las películas se basaban principalmente en la popularidad del artista de la canción cuyo nombre ocuparía el primer lugar en los títulos de crédito del filme. No se prestaba demasiada atención a potenciar el personaje o su forma de abordarlo ante la cámara, produciéndose un exceso de gesticulación o lo que es lo mismo, una teatralización excesiva en la caracterización.

Hacia 1910, año en que aparece la primera revista cinematográfica, *Arte y Cinematografía*²⁷⁸, en nuestro país, realizaban cine una serie de actores y actrices de teatro, además de cupletistas y tonadilleras y hacia 1912 surge el *star-system*²⁷⁹. La habitual vulgaridad de las *espagnolades* no haría otra cosa sino perjudicar a artistas cuya calidad o valía ya habían demostrado sobradamente en los escenarios y en los discos. Más allá de los presupuestos ideológicos, sociales, comerciales y culturales que implica el análisis de la canción, queda en pie la cuestión estética. La postura, ahora convencional, desde finales del siglo XIX hasta ahora, es rabiosamente elitista: la canción es un género “menor” (no noble), “popular”, repetitivo,

²⁷⁸ Concretamente el 25 de septiembre de ese año. Cfr. Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984. p.19.

²⁷⁹ Aserción de la que nos hacemos eco a través de García Fernández, Emilio Carlos. *El cine español entre 1896 y 1939*. Editorial Ariel. Barcelona, 2002. p.266.

estandarizado, para paladares poco exigentes que no tienen acceso a una cultura más sustancial. La creciente explotación comercial e industrial (la “música en conserva” o “en lata”) que la caracteriza durante todo el siglo XX parece confirmarlo.

Ordenadas de forma cronológica desde el momento en que participaron en su primer filme, tres son los nombres que más suenan en el cine español desde finales de los años veinte: Concha Piquer²⁸⁰, Imperio Argentina y Estrellita Castro. En los tiempos de que nos vamos a ocupar, la canción se forma parte de la cultura identitaria de la masa popular urbana²⁸¹, a veces inculta o analfabeta, y será la radio la que acerque a la población rural las canciones de los artistas a los que no podían ver en primera persona en una gala o en un recital, en un teatro, interpretando sus canciones.

♦ ***La Chelito.***

Consuelo Portella Audet (Cuba, 1885²⁸² - Madrid, 1959).

Aunque nacida en Cuba, *La Chelito* conseguiría ser en nuestro país una de las cantantes de cuplés pícaros más renombradas, comenzando su andadura artística a los catorce años. El maestro Quiroga, para pagar su manutención a su llegada a Madrid en 1929, la estuvo acompañando musicalmente durante dos años a la artista en el Salón Eldorado, local que frecuentaba el también maestro, Joaquín Turina.

²⁸⁰ Conchita Piquer es la primera artista del grupo si nos atenemos a la aparición del documental *Imprescindibles: Conchita Piquer*, emitido por La 2 de Televisión Española el cuatro de octubre de 2010.

²⁸¹ No olvidemos que al igual que hablamos de música popular urbana, lo hacemos también de masa popular urbana. La semejanza es obvia, aunque al principio la música se componía para las clases cultas, ya en el siglo XX serán los espectadores más populares sus potenciales receptores.

²⁸² Villarín, Juan. *El Madrid del cuplé (Crónica de un siglo)*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990. p.46. Aparece 1886 como fecha de su nacimiento.

Esta artista sería quien estrenase otra *La violetera* en 1915, haciéndolo como una excepción, ya que su repertorio estaría compuesto, básicamente, por canciones de corte picante, y por ser quien llevase a cabo la interpretación de este tema por primera vez hemos decidido incluirla.

- ***La Fornarina.***

Consuelo Vello Cano (Madrid, 1884 - Madrid, 1915).

Conocida en sus inicios como *Rosa de Té*, fue una intérprete de fama mundial, definida por Álvaro Retana como “la encarnación de la travesura nacional al estilo francés”, *La Fornarina* competiría en popularidad con *La Chelito* y, de interpretar canciones del “género ínfimo” pasaría a ser considerada “reina del cuplé” y catalogada como la versión romántica de Raquel Meller.

La Fornarina tiene en su historia profesional el haber protagonizado el primer desnudo integral de la escena española²⁸³, produciéndose en las tablas del Salón Japonés. Con respecto a esta práctica escénica, algunas actrices reputadas y contemporáneas como Leocadia Alba²⁸⁴ se negarían a enseñar sus encantos y optaron por el retiro escénico²⁸⁵. Fallece el 17 de julio de 1915 a consecuencia de una larga enfermedad.

El periodista Javier Betegón fue quien le dio su sobrenombre artístico, tomándolo de la mujer del pintor Rafael Sanzio. El periodista y dramaturgo José Juan Cadenas, además de su pareja sería su letrista en exclusiva. Entre otras, compondría para ella *Clavelitos*²⁸⁶.

²⁸³ Melchor Almagro de San Martín lo fecharía en la jornada del 9 de noviembre de 1900. *Ibidem.* p.43.

²⁸⁴ Leocadia Alba (Valencia, 1866 - Madrid, 1952), actriz y tiple de zarzuela.

²⁸⁵ *Ibidem.* p.46.

²⁸⁶ No confundir con la canción homónima que la tuna suele cantar habitualmente en sus rondas.

*Clavelitos, ¿a quién le doy claveles?
Clavelitos, para los churumbeles,
Clavelitos, que los doy con los ojos “cerraos”
Y los tengo en el cesto, a precio modesto,
Rojos y “pintaos”.*

*Clavelitos, de la tierra dorada,
Clavelitos, que vienen de Granada,
Clavelitos, que los traigo yo aquí para ti
Y que tienen la esencia, presencia y potencia
Que usted mira en mí.*

*Pa' mi novio los traigo reventones, chipén,
Porque tiene “machismo” quinqué
Pa' robar corazones, y olé,
Y enseñarle la esencia, presencia y potencia
Que ya sabe usted.*

*Si tú me quieres, mi niño, cariño,
Yo te daré un clavelito bonito
Y verás que bien marchamos
Si estamos juntitos en un rinconcito.*

*Si tú me quieres, serrano del alma,
Yo te quiero más a ti, mi “cañí”,
Y todos los clavelitos bonitos
Hoy todos serán para ti.
Todos son para ti. Para ti, para ti, para ti.*

Letra: Cadenas - Música: Valverde

2.6.3. Siglo XX.

La interpretación musical es básicamente una práctica social. [...] El papel del intérprete no se limita a reproducir sonidos. Al ejecutar la obra se inserta, como parte integrante, en el conjunto de manifestaciones que definen el marco cultural de una comunidad. [...] Podríamos hablar, entonces, [...] de un proceso de globalidad en el que tanto la obra como su autor, los intérpretes y los destinatarios están presentes como elementos constituyentes y definitorios del proceso. Tales elementos son los que, junto con otros, definen eso que podemos llamar el “contexto social”. Es la

realidad social la que confiere sentido último a los fenómenos culturales los que constituyen en buena medida dicha realidad social²⁸⁷.

Si las intérpretes de los dos apartados anteriores desarrollaron su trayectoria profesional en las tablas, ya en el siglo XX, las que mencionaremos participaron en el cine. Serge Salaün denomina “*filón andaluz*”²⁸⁸ el uso y abuso que las diferentes artistas y cantantes explotan aun teniendo poco o nada que ver con el andalucismo. Si descartamos Andalucía, el resto de regiones españolas tienen escasa o nula representación en las canciones y en el cine. Dentro del cine español, ya en el siglo XX hemos de destacar los nombres de artistas de variedades que contribuyeron a que el género estuviera de relieve. Todas estas artistas, no hacemos referencia a ningún actor o cantante, que recogemos en este apartado serán mencionadas cronológicamente centrándonos en el año de realización de su primera película. Es como ponemos de manifiesto que la copla pivotará sobre los artistas que mencionaremos, donde buscamos verificar la cultura musical que presenta nuestro país en los albores de la realización de películas. Para algunos artistas la canción supuso una actividad sobrevenida tras su participación en uno o varios filmes, por lo que las denominaremos “*cantatrices*”, para otros, el cine salió en su búsqueda por su actividad en la canción y embelleció el celuloide, además con su imagen, de la que ya no podría dissociarse su voz. Encontramos bailarinas. Folclóricas y exóticas. Todas las artistas pertenecen al más genuino sello español. Planos de masas, diagonales o dobles composiciones son algunas de las formas de composición del plano utilizadas por los directores. Cine sometido a un uso y abuso de lo español convertido en españolismo y constructo españolizante. España en su misma mismidad como *leit motiv*.

²⁸⁷ González Martínez, Juan Miguel. *Factores condicionantes de la transposición literatura-música*. Anuario Musical, Nº 64. enero-diciembre 2009. p.266.

²⁸⁸ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. p.180.

En este apartado, además de abordar las biofilmografías de los diferentes artistas que participan en una o más películas, comenzamos por aquellas famosas artistas de los escenarios teatrales, antecesoras de las que participaron en cine ya desde los albores del siglo XX cuando la fotografía en movimiento era una realidad. También el cine sonoro en el momento de su nacimiento, como ya lo hiciera el mudo con las bailaoras flamencas, va a recurrir a aquellos artistas que, además de poseer cualidades para la interpretación pudieran cantar. En ese momento histórico se consolidará el género folclórico musical; y en la década de los treinta y dentro del entramado político de la II República es cuando tiene lugar la explosión andaluza en el cine, con multitud de rodajes españoles y extranjeros. Blas Vega, afirma: *“Fueron los medios sonoros, como el disco o el cine, los que contribuyeron a su auge y fomento, adquiriendo tal fuerza artística, que el propio cine se vio involucrado en este proceso andalucista, que a lo largo del tiempo toma sus señas de identidad como imagen del cine español”*. De esta manera, hay que buscar en la continua presencia del flamenco en lo andaluz en el cine a partir de la II República, algo más que una simple representación del estereotipo icónico, ya que encontramos también intereses políticos e ideológicos ocultos.

En esos años iniciales del sonoro, las industrias nacionales de España y Latinoamérica eran incapaces de producir con regularidad películas habladas para abastecer sus propios mercados. Por su parte, la potente maquinaria de Hollywood, en su esfuerzo por no perder el mercado hispano, se lanzó a la producción de versiones múltiples de una película: la filmación de un mismo argumento en diferentes idiomas, aprovechando los recursos posibles (decorados, infraestructura técnica, etc.) y cambiando a los actores y a parte del equipo artístico. Las versiones múltiples²⁸⁹ en

²⁸⁹ También denominadas *multi-linguals*, fueron versiones que comenzaron a decaer enseguida, dado que los subtítulos primero y el doblaje a continuación habían resuelto el problema. Estudios como Joinville dejarían pronto de producir de esta forma.

español realizadas en estudios norteamericanos (y europeos) tuvieron (por lo general) una desfavorable acogida por el público y la crítica. A la mediocridad de estas producciones se sumaba la burda utilización de los folclores e idiosincrasias de los distintos países, y la irritación suscitada en los espectadores por la mezcla de los diferentes acentos hispanoamericanos. Ni españoles, ni cada uno de los distintos países de habla hispana, renunciaban a considerar el castellano que hablaban como el correcto, y no existía por tanto un idioma español “neutro”²⁹⁰.

En cuanto a quienes que se dedican a cultivar el género destacaremos a las intérpretes, la mayoría no dotadas con especial voz, que encumbraron el cuplé serían Pastora Imperio, Aurora Mañanós Jauffret *La Goya* y Raquel Meller, otorgando a esta composición musical gran innovación dramática por la forma de interpretar de las mencionadas cancionistas. Raquel Meller sería la intérprete más conocida desde 1907 y la artista mejor pagada de su época, llegando incluso a rechazar actuar en el cine con Charles Chaplin, como veremos. Suyos son los éxitos que interpretaría Sara Montiel años después, *El relicario* y *La violetera*²⁹¹, ambos, cuplés de corte romántico. Pero sería Pastora Imperio²⁹² quien incorporaría el andalucismo o el flamenquismo al cuplé, con sus “*trianerías*”²⁹³ y “*flamenquerías*”, como veremos. Sería algo parecido a lo que hoy se conoce como “fusión”.

²⁹⁰ Sánchez Oliveira, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2003. p.20.

²⁹¹ Estrenada por Consuelo Portella *La Chelito* en 1915, sería un tema popularizado por Raquel Meller.

²⁹² Esta artista, de nombre Pastora Rojas Monje, sería primero conocida como Pastora Rojas y luego como Pastora Monje, para ser finalmente conocida como Pastora Imperio.

²⁹³ Con música del maestro Amadeo Vives y libreto de Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, *Trianerías*, era un sainete en dos actos estrenado en 1915, donde no tenemos constancia de que Pastora Imperio participase, por lo que puede ser que interpretase alguna pieza de esta obra en sus recitales.

De las cupletistas de la primera década del siglo XX, la más destacada sería Consuelo Portella *La Chelito*, también conocida como *La Bella Chelito*, seguida de *La Goya*, quien se retira de los escenarios en 1927 en pleno fin de la época del cuplé. Después de 1910, en lo que concierne el cuplé cabaretero, la lista es igual de escueta, si se exceptúan ciertas canciones de la cupletista Pilar Alonso²⁹⁴, ídolo del público barcelonés (en 1915, canta en el Salón Doré), como *Caramell*, *Els focs artificials*, *Baixant de la font del gat*, *L'ombrella*, que, por lo irónico o lo satírico del tono se consideran como las precursoras de la “*Nova cançó*” catalana o el cuplé “catalán”. Son escasísimas las canciones comerciales que adoptan una postura medianamente avanzada²⁹⁵. En lo que respecta a las artistas que desarrollaron su carrera profesional en nuestro periodo de estudio, tendremos en cuenta su presencia en uno o más títulos de la cinematografía española, en papeles principales o de reparto, y porque, además, guarda su trayectoria relación con alguna forma musical autóctona, bien porque es cantante, bien porque canta en el filme, bien porque en el filme se incluyen canciones. Los filmes en que participaron las siguientes artistas filmes fueron rodados con la intención de lanzar al estrellato cinematográfico a las célebres bailarinas y cantantes de que nos ocupamos, como sucedería con sus coetáneas y buscando ante todo el rendimiento económico.

♦ **Tórtola Valencia.**

Carmen Tórtola Valencia (Sevilla, 1882 - Barcelona, 1955).

Conocida como *Tórtola Valencia*, *La Valencia* o *La Bella Valencia*, esta sevillana, famosa bailarina exótica y artista de variedades, actuaría en su corta pero intensa trayectoria en los principales teatros europeos y cabarets del mundo antes de recalar de nuevo en España, ya convertida en

²⁹⁴ Pilar Alonso i Moll (Mahón, 1897 - Madrid, 1980) fue figura más emblemática del cuplé “catalán” entre 1915 y 1925.

²⁹⁵ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.188.

profesional, cuando la Gran Guerra la obliga a dejar de ejercer como profesora de danza en el *Kunst Theater* de Munich.

Pasionaria (1914), primera película de las dos en que participa, fue dirigida por José María Codina²⁹⁶, con guión escrito por él mismo. En esta ocasión *Tórtola Valencia* actúa junto al actor Gerardo Peña, obteniendo un clamoroso éxito de crítica y público. Luego intervendría en *Pacto de lágrimas* (1915), por segunda vez a las órdenes de Juan María Codina²⁹⁷.

En lo que respecta al título *El signo de la tribu* (1915), ya que suele existir confusión con ello, considerada por los historiadores como el primer gran filme de episodios rodado en nuestro país, en un intento de lo que vendrían a ser las series televisivas actuales, no fue protagonizada por *Tórtola Valencia*, como señalan algunos autores. Tras rodar las dos películas mencionadas arriba, la célebre bailarina se niega a protagonizar la mencionada serie de episodios a pesar de los ruegos de director y productor, alegando cansancio físico. Aunque la protagonista fue la argentina Vina de Velázquez, no se escatimarían gastos en esta película en la que se muestran dos mundos antagónicos, el de la clase más alta y el popular. De los tres mencionados arriba, folletinescos filmes dirigidos igualmente por Codina, poco aportarían al panorama cinematográfico, salvo el tercero, en

²⁹⁶ Tienda Mardagón habla del misterio o desconocimiento sobre la figura de Codina: "Lo que no aclaran revistas como *Arte y Cinematografía*, *El Cine*, *El Mundo Cinematográfico* y *La Vida Gráfica* es cuál era su verdadero nombre; en sus páginas, unas veces se les llama José y otras Juan". Cfr. Tienda Mardagón, Juan Antonio. "J. M. Codina. Una sombra tras la cámara". Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.437. También destacar que se da el caso de que el realizador es citado por unos autores como Juan María y por otros como José María.

²⁹⁷ Según Cabero, "*Pasionaria*: drama en cuatro partes, se llevó a efecto con todo lujo de interiores, en los que *Tórtola Valencia* hacía gala de su arte y de su vestuario. La segunda película, con los mismos elementos, se titulaba *Pacto de lágrimas*, y era un dramón donde el público lloraba a lágrima viva". Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Gráficas Cinema. Madrid, 1949. p.118.

que no participa *Tórtola Valencia*, que sería exportado a varios países tras su éxito de público en España.

Tórtola Valencia abandona el mundo del cine y los rodajes tras finalizar el de su segunda y última película, al parecer por no poder compaginarlo con otras actividades y su arte sería más apreciado por los intelectuales de la época que por el público, quien muchas veces no entendía los simbolismos de su baile. Fue contemporánea de otra exótica bailarina, Agustina Otero Iglesias *La Bella Otero*²⁹⁸, la primera artista española en alcanzar fama en los escenarios internacionales. Como dato curioso, señalar que el primer ombligo que se muestra en un escenario español es el de *Mata Hari* (cuyo nombre de pila era Margaretha Geertruida Zelle (Leeuwarden, Países Bajos, Holanda, 1876 - Países Bajos Holanda, 1917) en el Central Kursaal. Y el segundo, el de *Tórtola Valencia*²⁹⁹. También aparece su figura en los perfumes y jabones “*Maja*” de la firma cosmética Myrurgia.

Para hacernos una idea de lo importante que llegó a ser su figura, recogemos los versos³⁰⁰ que algunos de los poetas más importantes de la época le dedicaron:

*Iba en un paso rítmico y felino
A avances dulces, ágiles o rudos,
Con algo de animal y de felino...
La bailarina de los pies desnudos
Su falda era la falda de las rosas,
En sus pechos había dos escudos...*

²⁹⁸ Nacida en 1868, debutaría en 1890 en París como cantante y bailarina, obteniendo el éxito pleno hacia 1895. Para más datos Cfr. Fernández, Miguel Anxo: *A Bela Otero*. Editorial Galaxia. Vigo. 2003; Otero, Carolina: *As auténticas memorias de a Bela Otero*. Edicions Xerais de Galicia. Vigo. 2001.

²⁹⁹ Para ampliar más información ver Villarín, Juan. *El Madrid del cuplé (Crónica de un siglo)*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990. p.67.

³⁰⁰ Disponible en:
<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2005/316/1129312581.html>. El Mundo, 16-10-2005. [Consulta: 20-03-2011].

*Constelada de casos y de cosas...
La bailarina de los pies desnudos.
Bajaban mil deleites de los senos
Hacia la perla hundida del ombligo,
E iniciaban propósitos obscenos
Azúcar de fresa y miel de higo.
A un lado de la silla gestatoria
Estaban mis bufones y mis mudos...
¡Y era toda Selene y Anactoria
La bailarina de los pies desnudos!*

Ruben Darío (1912)

*Las manos de Tórtola
Tus manos son cual dos palomas blancas
De tu hermosura en el radiante cielo
Porque el poder de tus miradas francas
Las detuvo en su vuelo.
Senderos son de gloria
Tus dos brazos
Y son tus manos
Mágicas y bellas,
De esas dos cintas de sutiles lazos
Dos broches de estrellas.
Son terribles, sagradas y piadosas:
Con tus uñas clavadas en mi cuello
Moriría, creyendo que dos rosas
Con sus espinas fieras y celosas
Señalaban mi muerte con el sello
De las muertes gloriosas.*

Pío Baroja (1914)

*Tiene al andar la gracia del felino,
Es toda llena de profundos ecos,
Anuncian sus corales y sus flecos
Un sueño oriental de lo divino.
Los ojos negros, cálidos, astutos,
Triste de ciencia antigua la sonrisa,
Y la falda de flores una brisa
De índicos y sagrados institutos.
Cortó su mano en un jardín de Oriente
Una manzana del árbol prohibido
Y enroscada a sus senos la serpiente
Devora la lujuria de un sentido sagrado.
Mientras, en la tiniebla transparente
De sus ojos, la luz pone un silbido.*

Valle-Inclán (1922)

*Un fuego de rubíes todo tu cuerpo inflama
Diríase que sangre te corre por sudor...
La pasión de tus ojos ha encendido su llama
Y toda tú te abrazas en un fuego de amor...
Si Salomé volviese de los infiernos rojos
(Donde es flor de las llamas su ardiente corazón)
Al sentir en sus ojos el fuego de tus ojos
Diría que el infierno está en tu corazón.
Y luego, cuando viese tu danza de los velos
Sentiría el tormento del fuego de los celos
Y en vez de la sangrienta cabeza de Johanan
¡Pediría tu alma al Tetrarca Satán!*

Gómez de la Serna (1925)

♦ **La Bella Dorita**

María Yáñez García (Cuevas de Almanzora, Almería, 1901 - Barcelona, 2001).

Olvidada cupletista, a la que merece la pena reseñar, que solía ser comparada con la actriz Mae West por su brillante utilización del doble sentido, y quien con doce años emigra a Barcelona junto su familia y comenzó a trabajar en una fábrica de juguetes y un taller de bordados. Con apenas dieciséis años, se fugó junto a quien se había convertido en su marido. Tras una temporada como chica de alterne comenzó a tomar clases de canto y voz y representó obras de teatro regional catalán.

En la sala *El Molino* tomaría su nombre artístico definitivo y haría reverdecer el triunfo del, originalmente tango, *Fumando espero* y que más tarde cantaría Sara Montiel.

*Fumar es un placer
Genial, sensual...
Fumando espero
Al hombre que yo quiero,
Tras los cristales
De alegres ventanales
Y, mientras fumo,
Mi vida no consumo*

*Porque flotando el humo
Me suelo adormecer.*

*Tendida en la cheslong,
Fumar y amar...
Ver a mi amante,
Solícito y galante,
Sentir sus labios
Besar con besos sabios.
Y el devaneo
Sentir con más deseo
Cuando sus ojos veo
Sedientos de placer.*

*Por eso, estando mi bien,
Es el fumar un edén.
Dame el humo de tu boca,
Anda, que así me vuelves loca,
Corre, que quiero enloquecer
De placer,
Sintiendo ese calor
Del humo embriagador
Que acaba por prender
La llama ardiente del amor.³⁰¹*

Música: Vidalomat. Letra: Garzo

Llegaría a regentar la conocida *Sala Bagdad* y no participó en producciones mudas. Aunque escapa a nuestro periodo de investigación, en su filmografía se incluye *Embrujo* (1947), de Carlos Serrano de Osma.

³⁰¹ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1990. p.324.

♦ **Pastora Imperio**

Pastora Rojas Monje³⁰² (Sevilla, 1885 / Madrid, 1979)³⁰³.

Nacida en 1889³⁰⁴ en el barrio sevillano de la Alfalfa, donde se encontraban la mayoría de los contrabandistas de los pueblos de la capital hispalense, esta sevillana era hija de la bailaora Rosario Monge, apodada *La Mejorana* y de Víctor Rojas, sastre de toreros. Su padrino de pila fue el torero Manuel García *Espartero*. Es, además, abuela de la popularísima actriz Pastora Vega.

Aunque es una de las pioneras en la *Belle Epoque* del cuplé, hoy en día se la continúa recordando por su dedicación a la copla aflamencada. Cuando aún no contaba la mayoría de edad, actúa en el Salón Japonés³⁰⁵ de Madrid, formando pareja artística con Margarita *La Roteña*, haciéndose llamar *Hermanas Imperio*. Su nombre artístico sería primero Pastora

³⁰² Recogemos a Molinari para ver las múltiples fechas que se manejan en torno a la figura, vida y obra de esta artista, deteniéndonos, por ejemplo, en la fecha de estreno de *El amor brujo*.

Rojas Monje, Pastora. (PASTORA IMPERIO) (Sevilla, 1889-Madrid, 1979). Bailarina. *Hija de Rosa Moje La Mejorana, comenzó a bailar de muy niña. Debutó en el Salón Japonés de Madrid y actuó durante tiempo en el Salón Actualidades. Es conocida la anécdota de que su nombre se lo debe al dramaturgo Jacinto Benavente. Estuvo casada con el torero El Gallo y apoyó a otros toreros llegados a Madrid. En sus giras por España y América fue aplaudida casi como una actriz de baile, lo que después se llamaría una creadora de la danza. Esto indujo a Manuel de Falla (v.) a proponerle el estreno de su Amor Brujo, en el Lara de Madrid, en 1917. Se le concedieron diversas condecoraciones por su arte y fue intérprete de varias películas.* Molinari, Andrés. *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1994. p. 240. A *La Mejorana* la nombra como Rosa, no como Rosario.

³⁰³ Encontramos su segundo apellido de escrito con g y j, por lo que nos ceñiremos a la referencia de Fuente: Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. (Vol. I). Ediciones Cinterco. Madrid, 1988. p.330, que la cita como Pastora Rojas Monje.

³⁰⁴ Aunque Pineda Novo, Daniel. *Las folklóricas y el cine*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 1991. p.120, la sitúa como nacida en el año 1885, fecha con la que nosotros nos quedamos ya que es la misma que viene recogida en algunas enciclopedias.

³⁰⁵ Sito en calle de Alcalá, 16. Algunos autores lo citan como Teatro Japonés.

Rojas³⁰⁶, pero tras verla actuar en el Teatro Actualidades³⁰⁷, el ilustre Premio Nobel de Literatura Jacinto Benavente pronunciaría la frase: “¡Esta niña es un verdadero imperio!”. Desde ese día su nombre artístico definitivo sería el que todos conocemos. Pastora cantaba, bailaba y recitaba, siendo lo más destacado su baile, su “braceo”³⁰⁸, que es lo que la elevaría a la categoría que aún hoy posee, más que su cante. En su repertorio introdujo la “flamenquería”, es decir, interpretaba sus canciones con un toque flamenco en la composición y destacaba un cuplé del maestro Font y Anta titulado *La nieta de Carmen*, que bien podría ser uno de los pilares de lo que después conoceríamos como copla.

*Si Carmen tuvo amores
Con Escamillo
Yo estoy loca perdía
Por un chiquillo
Muy pinturero
Que si no mata toros
Será torero.*

*Tengo el corazón gitano,
Tengo el alma trianera,
Y llevo en mis venas sangre
De Carmen, la cigarrera*³⁰⁹.

Font de Anta

Contraería matrimonio con el torero Rafael Gómez *El Gallo*, el veinte de febrero de 1911, y dejaría los escenarios a petición de su marido y por los celos de éste, a quien conociera en América. Tras su separación, muy

³⁰⁶ Camilo Murillo Jenero la denomina *Pastora la Grande*. Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.41.

³⁰⁷ Se refiere al Salón Actualidades.

³⁰⁸ Braceos: *movimientos que ejecuta con los brazos el bailar cuando interpreta un baile. Se opone a taconeos que son los movimientos que realiza con los tacones*. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.85.

³⁰⁹ Ante la dificultad de contar con la grabación original, extraemos la letra de este tema de Montiel, Sara. *Sara Montiel, Vol.1. Sus películas: El último cuplé y La violetera (1957-1958)*. [disco compacto]. Madrid, s.n.: 2009. (Rama Lama Music).

comentada en la época, volvería a reinar sobre los escenarios. Manuel de Falla compondría para ella su mejor obra, *El amor brujo*³¹⁰, obra que estrenaría en el madrileño Teatro Lara el quince de abril de 1914. Igualmente poseía una personalidad arrolladora, expresividad y fuerza en el escenario, además de una elegancia innata para mover la bata de cola. Siendo muy joven fue admirada por Alfonso XIII, quien la vería cantar y bailar en la Feria de Abril en la Caseta del Real Círculo de Labradores. Amiga de intelectuales de la época, Julio Romero de Torres la pintaría varias veces, y Mariano Benlliure le realizaría una extraordinaria escultura. También escribieron sobre su figura los autores más relevantes de la época, atraídos por su característica personalidad. He aquí el poema que le dedicarían los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero:

*Tras las alegres vueltas de un paseo
Ostentación del garbo y la majeza
La bella danza a dibujar se empieza
Con valiente y armónico braceo.
Fingen las manos mágico aleteo
Muévase altiva la gentil cabeza,
Y recorre un impulso de fiereza
El cuerpo aquel que modeló el deseo,
Y del postrer desplante al recio empuje,
Ruedan los peinecillos y las flores
Por el tablado, que a sus plantas cruje*³¹¹.

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Sus creaciones más populares fueron *Garrotín*, *María de la O* y *Cuna Cañí*, tema que Lola Flores versionaría ya que era ferviente admiradora de la sevillana, o *Trianerías*.

*Con el aire más gitano
Que se reparte en Triana,*

³¹⁰ Ampliar más información en Valverde, Salvador. *El mundo de la Zarzuela*. Palabras S.A. Editorial. Madrid, 1980.

³¹¹ Gómez Santos, Marino. *Mujeres solas: Raquel Meller, Pastora Imperio, Irene López Heredia, Carmen Sevilla, Sara Montiel, Lola Flores*. Pareja y Borrás Editores. Barcelona, 1959.

Hoy me ha dicho un sevillano
Muy bajito en mi ventana...³¹²

Graciani - Larruga

Viviría también en Buenos Aires y París y, tras retirarse³¹³ definitivamente de los escenarios, pondría en marcha negocios junto a su yerno, el torero Rafael Vega de los Reyes, *Gitanillo de Triana*³¹⁴, quien fue compañero de Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, más conocido como *Manolete*, el tablao flamenco *El Duende* y el local de copas *Gitanillo's*. Por el primero pasarían las grandes figuras del cante flamenco y la copla de la época, y sería donde debutaría con dieciséis años la genial chipionera Rocío Jurado. Poseía otro tablao denominado *Los Monteros*, en Marbella.

En el cine también sería una pionera, contratada por el productor José Carrera para protagonizar una serie de filmes, siendo el primero de los títulos *La danza fatal* (1914³¹⁵), obra pionera³¹⁶ por lo primitivo de su

³¹² Disponible en <http://desdemitorrecobalto.blogspot.com/2011/08/triana-en-labios-de-la-copla-59.html> [Consulta: 20-04-2011].

³¹³ Estuvo retirada con anterioridad entre 1928 y 1934.

³¹⁴ Disponible en:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/05/25/055.html>.
ABC, 25-05-1969. [Consulta: 20-03-2011].

³¹⁵ Ese mismo año 1914 la casa Max Factor comercializó el Flexible Grease Paint, el primer maquillaje específico para cine. Extraído de Rubio Munt, José Luis. "Observaciones a propósito de etapa formativa barcelonesa. De Josep Maria Maristany junto a Giovanni Doria, 1913-1916". Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.433.

³¹⁶ La Argos Films, con galería propia en el Paseo de las Camelias, 39, propiedad de José Carreras, se lanzó a la lucha en 1914, también con todo entusiasmo. Su primera película fue *La danza fatal*, protagonizada por Pastora Imperio. El argumento y la dirección de esta película fue de José de Togores, que cobró, abonado por su productor José Carreras, 150 pesetas por derechos de autor, 500 pesetas como sueldo de director y 875 a cuenta de beneficios. Con la realización de esta película hubo su *miaja* de lío, pues en vista de que se tardaba en terminar más de la cuenta, el editor y el director llegaron a tal extremo de tirantez, que in buen día, el señor Carreras se cerró en banda para no dar un céntimo más, y montando con el operador Ramón de Baños la película impresionada, la presentó al público, y, claro, resultó un ciempiés. En vista de ello, Togores publicó una carta en la

realización y extraño de su planteamiento que muestra el característico *braceo* del que Pastora Imperio hacía gala, quizá más que de su cante, y por lo que será siempre recordada. Un insólito filme dirigido por José de Togores, que obtendría notable éxito comercial, salvando a la productora Argos Films de la quiebra. Lo cierto es que el resultado final no fue el deseado por director y productor y, sería por retoques que realizó Ramón de Baños (en el cartel del filme que encontramos al *cameramen* De Baños nombrado por única vez en su trayectoria como Raimundo), por lo que finalmente se estrenó el filme en salas comerciales. Ramón de Baños, quien se encargaba de la fotografía, se encargó también del montaje definitivo. En el filme cantaba Pastora el tema *Tengo una pena, pena*.

*Tengo yo una pena, pena
Que no se cura con ná
Que me está enterrando en vía
Y me tiene que matar.*³¹⁷

Desconocido

La sinopsis de *La danza fatal* (1914) nos da buenas pistas sobre el argumento de esta película hoy perdida, y así lo citamos:

En las costas catalanas un alijo tiene funestas consecuencias. Muere un contrabandista bajo el certero disparo de los celosos carabineros. En el mayor desamparo quedan su viuda y sus tres hijos. Aquélla para proporcionar pan a los suyos va a vender al mercado el producto de sus pescas nocturnas, más

Prensa repudiando tal película por inacabada, y la cosa no llegó a más. La fotografía de *La danza fatal*, como ya hemos dicho, corrió a cargo de Ramón de Baños, director técnico de los estudios, que acababa de regresar de América y fue lo mejor de la película. Además de Pastora Imperio, tomaron parte en la película José Vico, Emma Mariotti, Eduardo Girandier, Consuelo Soriano, señorita Arquimbau y Alfonso Tormo. No obstante, logró estrenarse en el novísimo cine madrileño Royalty, el 23 de abril de 1915. Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Gráficas Cinema. Madrid, 1949. p.117.

³¹⁷ Disponible en: <http://elecodelamemoria.blogspot.com/2011/04/un-romance-por-entregas-pastora-de.html> [Consulta: 20-04-2011].

un día aciago halla la muerte. A causa de un traspié su cuerpo despeñado por las rocas va a parar a la arena. El pueblo está de fiesta. Un Hércules brutal luce sus habilidades y sus malos instintos y en manos de éste precisamente van a caer los tres huérfanos; no habiendo pan para todos, la chiquilla mayor es acogida por el saltimbanqui; los dos menores prosiguen su desolada ruta bajo el adiós compasivo del grotesco payaso, quizá el único con alma en aquella caravana. Una tribu de gitanos recoge a estos dos; la niña que es la menor, no desagrada al jefe de la tribu: podrá ser bailaora. Los dos hermanos se quedarán a vivir con ellos, más el niño, que ya ha sufrido los halagos del viejo jefe, aprovechando el descanso nocturno de la tribu, huye. Y en esta huida, que es su libertad, está su dicha; es atropellado en una calle céntrica por el auto del marqués de Morales; recogido por éste y por él mismo es adoptado. Han pasado quince años. En un music-hall, hace furor con sus danzas españolas La Bella Pastora, bailarina de ojos felinos negros y rasgados; la danzarina gitana que inmortaliza la pena. "Tengo yo una pena, pena..." es su cantar favorito. En el mismo teatro, obtiene también un éxito grandioso, la artista Dora con su célebre baile del fuego. En su camerino, Dora es obsequiada por sus admiradores. Pastora viene a felicitar a su compañera; pronto simpatizan, tanto que no quiere Pastora que la doncella despoje de las joyas a su amiga. Ella se dispone a hacerlo, cuando repara que Dora lleva en el brazo una marca. La misma que tiene Pastora. Reconocidas las dos hermanas sellan con un abrazo el reencuentro. En el music-hall, Pastora ha trabado amistad con el marquesito de Morales. Prometiéndose, éste hace jurar a aquella que al casarse dejará el teatro, aunque la víspera del matrimonio le permitirá que baile, por última vez, su danza favorita. Pastora accede. La víspera del matrimonio, al ir a abrazar el marqués a su prometida, descubre

*una marca similar a la de Dora. ¡Son hermanos! La emoción del encuentro hace mella en la salud de Pastora que sucumbe cuando la felicidad iba a reinar en su corazón. El marquesito entra en un convento... Dora, prometida de un célebre doctor tiene derecho a la felicidad*³¹⁸.

Le seguiría *La reina de una raza* (1917) y *Gitana cañí* (1917), las dos dirigidas por Armando Pou.

Su filmografía sonora queda como sigue: *María de la O*³¹⁹ (1936) Francisco Elías Riquelme, *La marquesona* (1940) Eusebio Fernández Ardavín, *Canelita en rama*³²⁰ (1943) de Eduardo García Maroto, *El amor brujo*³²¹ (1949) de Antonio Román, *María de la O*³²² (1957) de Ramón Torrado y *Duelo en la cañada* (1959) de Manuel Mur Oti.

³¹⁸ *El Cine*, 27 de febrero de 1915. Nº 163.

³¹⁹ Junto a Carmen Amaya en su primer papel principal, encontramos a Pastora como Soledad *La Itálica*, madre adoptiva de *María de la O*, la protagonista. Charo Vega, fallecida hace unos meses, hija de Pastora Imperio, intervendría con el nombre artístico de Rosario Imperio, en el papel de *Mari Cruz*, además de cantar. Sería este filme un melodrama racial con ambientación musical del maestro Quiroga.

³²⁰ Junto a una jovencísima Juanita Reina en el papel protagonista.

³²¹ *El amor brujo* fue compuesto en 1915 por Manuel de Falla para que la obra fuese interpretada por Pastora Imperio, quien la estrenó en el Teatro Lara de Madrid, y será ésta quien también participe en la versión cinematográfica, ésta con argumento original de Gregorio Martínez Sierra y guión de José María Pemán y Francisco Bonmatí. Una nueva versión antes de la realizada por Carlos Saura en 1986 sería protagonizada por Antonio Gades y Josefa Cotillo Martínez La Polaca, en 1967 y con dirección de Francisco Rovira Beleta.

³²² Intervendría Pastora de forma muy breve en el papel de madre de la protagonista, Lola Flores, hecho que no se suele recoger en su filmografía.

♦ **Raquel Meller.**

Francisca Marqués López (Tarazona de Aragón, Zaragoza, 1888 - Barcelona, 1962).

Hermana de la también artista y actriz de compañía Tina Meller, su seudónimo le vendría dado por un novio germano que tuvo y que se apellidaba Meller. La elección del nombre, únicamente porque le resultaba atractivo. En sus inicios se la conocería como *La Bella Raquel*, “*prefijo artístico*”, que como estamos viendo era habitual en la época. Considerada la primera actriz folclórica nacional³²³, veremos que esto no es así, aunque su fama internacional pudiera llegar a superar a la de Pastora Imperio, ya que tampoco fue la primera artista folclórica que participó en el cine, porque la primera de las artistas de su generación en interactuar con la cámara fue la mencionada Pastora Imperio.

Con quince años comenzaría a trabajar como modista en un taller de costura, lugar donde solía cantar a sus compañeras, hasta que una cupletista profesional, Marta Oliver, sería quien la animase para que fuera artista. Llegaría a ser una nueva canzonetista que revolucionaría el mundo del cuplé, interpretando cada número como si se tratase de una actriz de la canción, es decir, una “cantatriz”³²⁴. Aunque era una mujer muy inculta, gozaba de fama de mujer de fuerte temperamento y carácter, tuvo una vida muy agitada, marcada por el escándalo y la tragedia. Muchos y ricos pretendientes masculinos, incluido Alfonso XIII, se rendirían a sus pies y algunos la amarían. Uno de estos fue el pintor Joaquín Sorolla. Prendado de sus encantos le realizaría varios retratos, pero a la Meller no acababa de gustarle el pintor y destrozaría los dibujos, bocetos y apuntes que éste le

³²³ Observemos el concepto “*folclórica nacional*”, ya que es similar al tipo de cine “*de corte folclórico nacional*” o “*nacional popular*” que comienza a producirse y realizarse en esos años.

³²⁴ Al no estar definido el término, concluimos en definirlo nosotros como: “cantante que actúa en el cine y, tras su paso por la gran pantalla, combina ambas parcelas, interpretación musical e interpretación actoral, durante toda o parte de su vida profesional. Ambas facetas ya se suelen presentar indisolubles en la trayectoria de la artista. Normalmente, la calidad de la interpretación disminuía en el plano actoral”.

había regalado. Tras algún que otro amor no correspondido por su parte, contrae matrimonio con Enrique Gómez Carrillo, escritor guatemalteco y quien la engañaría continuamente. Una vez que su triunfo en Francia era absoluto, será ella quien tome la decisión de separarse en 1922. En el país vecino, Raquel Meller contraería matrimonio con un empresario francés, durando la unión cuatro años. No tuvo hijos y es por ello que adoptaría un niño y una niña, Jordi y Elena, que morirían en trágicas circunstancias: el niño en accidente de automóvil y la niña, víctima de suicidio. Con la llegada de la II Guerra Mundial, le fueron requisadas sus propiedades francesas, entre las que poseía un palacio, casas en España y muchas joyas. Su última morada fue un piso lúgubre que poseía en Barcelona, tras diezmar sus pertenencias.

Los grandes éxitos de la Meller son *El relicario* (1918) y *La violetera* (1930), compuestos por el maestro de Almería, José Padilla Sánchez.

*El día de San Eugenio,
Yendo hacia el Pardo le conocí,
Era el torero de más trapío³²⁵
Y el más castizo de tó Madrid.
Iba en calesa, pidiendo guerra
Y yo, al mirarlo, me estremecí
Y él, al notarlo, saltó del coche
Y, muy garboso vino hacia mí.
Tiró la capa con gesto altivo
Y, descubriéndose, me dijo así:*

*Pisa morena, pisa con garbo,
Que un relicario, que un relicario
Me voy a hacer
Con el trocito de mi capote
Que haya pisado, que haya pisado
Tan lindo pie.*

*Un lunes abrilero
Él toreaba y a verle fui.
Nunca lo hiciera que aquella tarde
De sentimiento creí morir.
Al darle un lance, cayó en la arena*

³²⁵ Aunque Raquel Meller estrenó el tema en 1918, éste originalmente era creación de Mary Focela, una cupletista de segunda fila. La letra original sostiene "trapío" y no "tronío", adjetivo laudatorio cambiado en sus estrofas para embellecer el caché de la Meller. De esta segunda forma es como el tema ha permanecido hasta nuestros días.

*Y, al verse herido, miró hacía mí
Y un relicario sacó del pecho
Que yo en seguida reconocí.
Cuando el torero caía inerte
En su delirio decía así:*

*Pisa morena, pisa con garbo,
Que un relicario, que un relicario
Me voy a hacer
Con el trocito de mi capote
Que haya pisado, que haya pisado
Tan lindo pie.³²⁶*

Letra: Oliveros y Castellví. Música: Padilla

Y ahora vamos con el segundo ejemplo.

*Como aves precursoras
De primavera,
En Madrid aparecen
Las violeteras
Que, pregonando,
Parecen golondrinas
Que van piando,
Que van piando.*

*Llévelo usted señorito,
Que no vale más que un real,
Llévelo usted señorito,
Cómprame un ramito
Pa' lucirlo en el ojal.*

*Sus ojos son alegres,
Su faz risueña,
Lo que se dice un tipo
De madrileña
Neta y castiza
Que si entorna los ojos
Te cauteriza,
Te cauteriza.*

*Aquí tienen ustedes
A mi persona.
Ni presumo de guapa
Ni de chulona,
Mas si quisiera
Dejaría de ser pronto*

³²⁶ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1990. p.272.

La violetera,
*La violetera.*³²⁷

Letra: Montesinos. Música: Padilla

Estos dos magníficos ejemplos de canción no fueron estrenados por la Meller, si no que sería ella quien los popularizase en nuestro país, además de París y otras capitales europeas, como también en Nueva York. También estrenaría el pasodoble *Tengo miedo, torero* con música de Augusto Alguero *senior* y con letra de un austríaco afincado en España, Arthur Kaps.

La primera película y única película muda rodada en territorio español, de Raquel Meller, es el título *Los arlequines de seda y oro* (1918-1919), dirigida por Ricardo de Baños, en la Royal Films, constaría de tres episodios: *El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre*. Para la película se filmaría³²⁸ ocasionalmente una corrida de toros organizada en la Real Maestranza de Sevilla, en cuyo cartel figuraban Rafael Gómez *El Gallo* (ya exmarido de Pastora Imperio), Juan Belmonte y Rodolfo Gaona. Sería un ambicioso filme que contaba con el atractivo añadido de mostrar la primera aparición de Raquel Meller en la gran pantalla. Ésta sería una película de amores, toros y tintes dramáticos, rebautizada en 1923 como *La gitana blanca*³²⁹, eliminando escenas taurinas y elaborando un filme más exportable comercialmente.

³²⁷ Montiel, Sara. Sara Montiel, Vol.1. Sus películas: El último cuplé y La violetera (1957-1958). [disco compacto]. Madrid, s.n.: 2009. (Rama Lama Music).

³²⁸ El primer torero en protagonizar una película de corte taurino en España sería Luis Mazzantini *El rey del volapié*, interpretándose a sí mismo, en 1898.

³²⁹ Precisamente fue la fama de Raquel Meller la que indujo a (Ramón de) Baños a montar una versión reducida de la película que fue distribuida con el título *La gitana blanca* a partir de 1925. Cfr. Berriatúa, Luciano. "Dobles versiones en el cine mudo español". Cuadernos de la Filmoteca. Nº19. Febrero, 1995. p. 45. Aunque otros autores sitúan este título en 1923.

Recogemos los apuntes de De Lasa³³⁰ en su breve ensayo que sobre los hermanos Baños, habla de *Los arlequines de seda y oro*, a continuación:

“*Los arlequines de seda y oro* (poco después rebautizada como *La gitana blanca*) es una de las películas más ambiciosas- y al propio tiempo una de las más elementales- que salieron de las manos de Ricardo de Baños.

Fue comenzada en 1918 y terminada al año siguiente, y su auténtica baza era la creciente y justificadísima popularidad de la cantante Raquel Meller. Reclamada por los empresarios de todo el mundo, la misma Raquel que se permitió rechazar una invitación de Alfonso XIII para que cantara durante una fiesta y que entrando como una furia en el escenario donde actuaba *La Argentinita* haciendo una parodia de *La Violetera* le propinó un bofetón de los que marcan época, era la que debutaba en el Olympia de París -poco antes de su sonado y fracasado matrimonio con el escritor Gómez Carrillo- cantando en catalán y castellano y maravillando a todos con aquel inconfundible estilo suyo, en el que la gracia y el buen decir lograban un magnetismo muy superior al de la simple procacidad, tan habitual en las cupletistas de todas las épocas, pero que ella sustituía por algo llamado “Arte”.

No hay que añadir pues que fue luminosa la idea de Baños de convertir en película el cuplé *Los arlequines de seda y oro*, escrito por el popular José Amic Bert (más conocido por *Amichatis*) y estupendo bohemio autor de comedias muy representadas, amén de innumerables canciones para las grandes figuras del Paralelo barcelonés.

Aquella adaptación al cine era también suya y en el lujoso folleto que la Royal Films editó para lanzar el film, figuraba

³³⁰ Lasa, Juan Francisco de. *Los hermanos Baños. (Ricardo, el director, y Ramón, el “cameraman”). Ensayo apresurado de biofilmografía*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1975. pp.9,10 y 11.

“Amichatis” como “autor de la redacción literaria y títulos del argumento”.

Por tanto, ha de ser igualmente de Amic esta despampanante definición de la película: “Tragicomedia cinematográfica de la vida nacional, dividida en tres épocas, en las que se refleja el azul del cielo de España, sus fiestas bizarras, sus hombres guerreros y sus amores trágicos”.

Todo un programa, en verdad, que nos daba una clara idea de lo que íbamos a ver en las tres “épocas” de la película, cuyos nombres –por si faltaba algo– eran *El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre*, de tópicos imágenes que casi despertaron la ira del famoso primer ensayista del cine, Ricciotto Canudo³³¹, uno de los auténticos pioneros de la crítica de verdad.

A Canudo no le impresionaron lo más mínimo aquellos alardes del “press-book”, donde se hablaba con cálidos acentos publicitarios de “las corridas en las que toman parte *El Gallo*, *Gallito*, Gaona y Belmonte”... “con una aparatosa y auténtica cogida”... y “con más de 15.000 personas en escena”. (No puede negarse que en los planos de las corridas había incluso más espectadores actuando como “extras sin frase”) y con “cañones”, ametralladoras, camellos, caballos, etc. Sí es cierto que la escenografía era excelente de Brunet y Pous, así como la sastrería de Penalba, la armería de Calero y la peluquería de Borrell; y en el extenso reparto, además de “la divina Raquel” figuraban Asunción Casals, Luisa Oliván, Juana Sanz, Francisco Aguiló, Asensio Rodríguez, Lucien Aristy, José Martí, Juan Torelló, Carlos Beraza, C. Alonso, Joaquín Torrens, Leandro Cinca,

³³¹ Crítico de cine perteneciente al futurismo italiano y quien por primera vez utilizó el término “séptimo arte”. En 1911 publicó su manifiesto “*El Nacimiento del Séptimo Arte*” donde defiende la idea del cine como epicentro y culminación de todas las artes: arquitectura, pintura, escultura, música, poesía y danza.

Ramón Quadreny, -quien años después se convertiría de actor en realizador- la danzarina “Myrtis”, el “niño Palos” (sic), Mercedes Bayona, Visitación López, Teresita Vinyals, la señora A. Calderón, Nena López, Avelino Galcerán, y J. Acuaviva, amén de Tina Meller, hermana de Raquel, que interpretaba un papel de doncella.

Casi es obvio entretenerse explicando que *Los arlequines de seda y oro* era el clásico folletín taurino y que, en él, lo mejor se hallaba en la perfecta fotografía de Ramón de Baños, quien tuvo también a José Pons como segundo operador.

Las imágenes, tanto de exteriores como de interiores, eran bellas y nítidas y en los 5000 metros largos de celuloide abundaban los bellos encuadres y las demostraciones de la habilidad y la pericia de Ramón (de Baños) quien, tiempo después, tomando como modelo una fotografía del rodaje, pintó un excelente retrato de Raquel, a la que siempre admiró.

La “españolada” -que esto y sólo esto era la película, posteriormente denominada *La gitana blanca* al atravesar nuestras fronteras -alcanzó un éxito, incluso superior al esperado por Royal Films, tanto en su estreno barcelonés, en el teatro “Eldorado”, como en su presentación -en enero de 1920- en el madrileño cine Gran Vía.

Y sin embargo, la Raquel peliculera no le llegaría a la cantante -ni aquí ni en ninguna otra producción nacional o extranjera en la que interviniera a lo largo de toda su carrera, con la única excepción de *Carmen* de Feyder, rodada en 1926- a la suela del zapato.”

Sus dos mejores películas serían *Carmen*³³² (1926) de Jacques Feyder, rodada en Francia, al igual que la versión muda de Henry Roussel de

³³² Bajo la triple dirección de Ricardo y Ramón de Baños y Albert Marro, *Carmen* sería llevada al cine ya en 1911 en una versión libremente inspirada en la obra del autor galo, Prosper de Merimée, cuyo metraje era de veinticinco minutos de duración. Dos años

*Violetas imperiales*³³³ (1922). Al estar rodadas en territorio foráneo, las descartamos en nuestra investigación. *Flor del mal* (1926) Marcel Silver tomó su título del cuplé homónimo:

después, en 1913, Giovanni Doria y Augusto Turchi, llevarían a la pantalla grande *Carmen y Escamillo* (1913), filme basado en el libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy de 1873 para la ópera de igual título de Georges Bizet, ésta igualmente inspirada en la novela de Merimée. En cuatro partes, su duración es de setenta y cuatro minutos. La ignorancia de la Meller, tras proponerle rodar *Carmen* (1926), como no le gustaba el argumento, ordenaría localizar a Próspero Merimée para que cambiase el argumento de su novela. Quedaría en una mera anécdota si no fuera por que el autor había fallecido sesenta y dos años antes.

Cronológicamente las versiones de *Carmen* a lo largo de la historia, además de la mencionada, son las siguientes: la primera de las mismas es de nacionalidad francesa (y podía estar fechada en 1908, aunque no es seguro), forma parte de los catálogos de las Fonoescenas de la Gaumont. El fragmento posee una duración de cinco minutos y una extensión de 87 metros. Incluye el Aria del torero. Tras estas se pueden reseñar versiones como las siguientes: 1909 las interpretadas en Estados Unidos por Kathryn Williams, en Francia por Regina Badet y en Italia por Vittoria Lepanto bajo dirección de Gerolamo Lo Savio. Después están la británica dirigida por Theo Frenkel (1912); y las estadounidenses interpretadas por Florence La Badie y por Marion Leonard (ambas en 1913). En este mismo año está la española dirigida por los italianos Giovanni Doria y Augusto Turqui e interpretada por Margarita Silva, Juan Rovira y Andrés Habay, que sería estrenada en España en 1917. Este título puede tratarse de *La otra Carmen* (1915) con dirección artística de José de Togores y dirección técnica de Giovanni Doria, que contaron con las interpretaciones de Doménec Ceret, Lola París y Gerardo Peña, entre otros.

De 1914 data una versión dirigida por Williams Christy Cabanne en la que Raoul Walsh, posterior director, trabajaría como actor. De 1915 data la que interpretó la cantante de ópera Geraldine Farrar, dirigida y producida por Cecil B. DeMille; y la versión que dirigiera Raoul Walh con Theda Bara como protagonista. Charles Chaplin se atreve también con *Carmen* (1918), con Dan Hosiery como José y Edna Purviance como Carmen (luego, versionado el montaje se proyectaría una versión posterior titulada *Charlie's Chaplin Burlesque on Carmen* y se haría una tercera versión titulada *Burlesque on Carmen*. Todas son fechadas en 1918).

En Europa, tenemos la versión de 1918, la rodada en Alemania con Harry Liedtke y Pola Negri como protagonistas y ella lanzada al estrellato con esta película, y con dirección del genial Ernst Lubitsch en los albores de su incipiente y larga trayectoria. En 1921 en Estados Unidos esta *Carmen* sería rebautizada como *Gipsy blood*. Es la versión más fiel a la novela de Merimée e incluso respeta la utilización del flash-back. La *Carmen* holandesa fue interpretada por Johanna "Annie" Bos (1918).

México también ofreció su particular revisión de *Carmen* (1921), interpretada por con dirección de Ernesto Vollrath.

The loves of Carmen (1927) dirigida por Raoul Walsh supone el tercer encuentro cinematográfico del realizador con la obra de Merimée. Esta vez dirige a la mexicana Dolores del Río y a Víctor MacLagen en el papel de Escamillo. Esta versión sería titulada en Bélgica como *Passions d'Espagne*. En 1932, el director inglés Cecil Lewis dirigió a la actriz Margarite Navara. Y, por último y como curiosidad, destacar un cortometraje de dibujos animados de nacionalidad alemana que data de 1933 dirigido por Lotte Reiniger, una de las mujeres pioneras de la animación, sobre el mito de *Carmen*.

³³³ En los albores de 1930, el mismísimo Charles Chaplin negociaría con la artista sin conseguirlo, su interpretación en un papel principal en *Luces de la ciudad*. Lo que sí hizo Chaplin fue incorporar la melodía de *La violetera* sin citar la autoría del maestro Padilla.

*Abandonada de todo el mundo,
Desde muy niña sin protección,
Fue mi camino surco profundo
E inevitable de perdición-
No tuve brazos que me estrecharan
Porque a mi madre no conocí.
Todos huían y se apartaban
Sin atenderme. ¡Pobre de mí!*

*Y por mi eterna tristeza
Y por mi sino fatal,
Era una flor sin aroma,
¡Flor del mal!*

*Al verme sola, falta de amores,
Un amor puro quise encontrar
Y, tras de dudas y sinsabores,
No tuve fuerzas para luchar.
Más, poco a poco, mi alma inocente
En alma fría se convirtió
Y llegó un día que, fatalmente,
El hampa infame me conquistó.*

*Y por mi eterna tristeza
Y por mi sino fatal,
Soy flor sin vida y sin aroma,
¡Flor del mal!*

*Ya no es posible que retroceda,
Ya no es posible retroceder
Y, aunque suceda lo que suceda,
Como fui siempre tendré que ser.
Y cuando caiga, por fin rendida,
Sin los arrestos para seguir,
Seré una triste mujer vencida
Por las negruras del porvenir.
Y por mi eterna tristeza
Y por mi sino fatal,
Seré una flor deshojada.
¡Flor del mal!³³⁴*

Letra: Montesinos (con el seudónimo *Wolter*). Música: Padilla

Hacia 1926 rodaría en Nueva York una serie de cortometrajes cantados a las órdenes del director francoamericano Marcel Silver, donde grabaría sus canciones más famosas, para ser sincronizada la imagen con el disco en las proyecciones. Esta serie de cortometrajes actuaría como

³³⁴ Salaün, Serge. El cuplé (1900-1936). Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1990. pp.310-311.

preámbulo sonoro del filme *El precio de la gloria* (1926) dirigido por Raoul Walsh. En España fueron estrenados estos cortometrajes en 1929, tres años después de su realización. En 1932 rodaría una segunda versión de *Violetas imperiales* (1932) dirigida también por Henry Roussel para el cine sonoro, y en 1936 daría comienzo el rodaje de *Lola Triana*³³⁵ (1936) de la que desconocemos el nombre de su director, producción interrumpida por la guerra civil y que no llegó a concluirse y escrita por José María Pemán y Federico Moreno Torroba y donde intervendría el actor murciano José Nieto.

A la hora de su fallecimiento, NO-DO le dedicaría un recordatorio, donde se puede escuchar la siguiente locución:

Locución 1: *Agrestes serranía como la de Ronda y típicos lugares y rincones de nuestra patria guardan el recuerdo de Raquel Meller, cuando la artista, que acaba desaparecer, encarnaba escenas de la película "Carmen" donde lucía la gracia, la belleza y el arte de su juventud.*

La violetera (Imágenes)

Locución 2: *La popular artista, mimada por los públicos, ha muerto, y aquí presenciamos el momento en que a hombros de amigos y admiradores sale del Sanatorio de la Cruz Roja hacia su última morada en el Cementerio barcelonés del Suroeste. Hombres y mujeres de toda condición acompañan los restos de la genial tonadillera que supo elevar el cuplé a la categoría de Arte.*

En su filmografía francesa hay que destacar: *Les oprimés* (*Rosa de Flandes*) (1922) y *La terre promise* (*La tierra prometida*) (1924) ambas de

³³⁵ Filme también reseñado como *Lola la de Triana*. Del diario ABC, Madrid, 04-03-1936.

Henry Roussel, *La ronde de nuit (Ronda de noche)* (1925) y *Nocturne (Nocturno)* (1926) ambas de Marcel Silver³³⁶ y *La venenosa*³³⁷ (1929) Roger Lion.

♦ **Amalia de Isaura (¿? - ¿?)**

Gran escasez de datos es la que encontramos en cuanto a Amalia de Isaura, hija del compositor de Pérez de Isaura, a la cual recogemos en este punto por su intervención en la película muda *A fuerza de arrastrarse* (1924) de José Buchs, basada en el drama homónimo de José Echegaray, con guión y dirección de José Buchs. Otros actores que intervienen son el matrimonio formado por José Montenegro y María Comendador, Arturo de la Riva, Rafael Nieto y Modesto Rivas.

El resto de su filmografía la componen largometrajes como *La pura verdad*³³⁸ (1931) de Florián Rey y Manuel Romero, *La farándula* (1935) de Antonio Momplet, *Acompáñame* (1966) y *Amor en el aire* (1967) de Luis César Amadori, *Pepa Doncel*³³⁹ (1969) de Luis Lucia, *El mesón del gitano*³⁴⁰ (1970) de Antonio Román; la coproducción *El hombre invisible*³⁴¹

³³⁶ Precisamente participará en varios cortometrajes de este director: *Flor del mal* (1926), *Tarde de Corpus* (1926), *La mujer del torero* (1926) junto a René Cardona. No confundir con el tema homónimo que con letra de Rafael de León, y música de Juan Solano, Rocío Jurado en su álbum *Canciones de España* (inéditas) Ami querido Rafael de León (EMI, 1988)- y *El noi de la mare* (1926), cantada en catalán.

³³⁷ Desde este momento se convierte en la artista estrella de la Plus Ultra Films, productora con la cual rodaría su último filme mudo.

³³⁸ Con Antoñita Colomé en un papel destacado.

³³⁹ Basado en la obra teatral homónima de Jacinto Benavente, contaría con el guión de Luis Lucia y Antonio Gala. Las canciones, en este caso, las puso Junior. Junto a Amalia de Isaura, en el papel de Dorotea, encontramos a Aurora Bautista, Mercedes Vecino, Fernando Guillén, Juan Luis Galiardo, Maribel Martín, Gracita Morales y María Asquerino. En un pequeño papel encontramos al filipino Antonio Morales Baretto *Junior*, marido de Rocío Dúrcal.

³⁴⁰ Protagonizada por Pedro Pubill Calaf *Peret*.

³⁴¹ Coproducción entre Italia, Principado de Mónaco, España y Alemania.

(*L'inafferrabile invincibile Mr. Invisibile*, 1970) de Antonio Margheriti y el cortometraje *Verbena*³⁴² (1941) de Edgar Neville.

También era conocida como *La enterradora de cuplés*, ya que a mitad de la interpretación de un número, cortaba y se ponía a recitar.

♦ **Amalia Molina.**

Amalia Molina Pérez (Sevilla, 1890 - Barcelona, 1956).

La hoy olvidada Amalia Molina sería una niña de origen humilde a la que en sus comienzos apodaron *La laterita* en claro sobrenombre al oficio de su padre, que era lampista. Quedó huérfana a los siete años. Desde el sevillano barrio de La Macarena dio el salto al café Novedades de la capital hispalense a los trece años, edad con que se mudó a Madrid con dos duros en el bolsillo. Esos mismos dos duros son los que cobraría en su presentación en el Salón Actualidades, donde estrenaría *El Morrongo*. Interpretaría toda clase de canciones folclóricas y en sus viajes por toda España se interesaría por los diferentes cantes regionales. Solía salir al escenario vestida con chaquetilla torera a cantar el pasodoble, por considerarla un tipo de canción muy afín a la fiesta nacional y llegaría a ser primera figura de las varietés.

Contraería matrimonio con Ramón Tréllez y, tras cuarenta y tres años de matrimonio decidiría entrar en un convento, pero sus familiares lograron disuadirla de dar forma a semejante idea. Será entonces cuando realice su reaparición en los escenarios, aunque con las facultadas vocales muy disminuidas, cantando sus canciones de genuino sabor sevillano.

Además de poseer un indudable arte para cantar y bailar, añadió a su cante y baile el arte de tocar los palillos o castañuelas y fue con ello cobrando más notoriedad como cantaora y creó un estilo de sevillanas con orquesta y canciones de corte andaluz más cerca del cuplé que de la

³⁴² Junto a Maruja Tomás.

canción española. Pero también triunfó como bailarina en el estreno en París de la ópera *Goyescas*, obra de Enrique Granados que llevaría al cine Benito Perojo de la mano de Imperio Argentina (1942), donde habría de triunfar mostrando sus dotes para el baile. Destacado es en su biografía que los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero se inspiraron en ella para crear el personaje central de su comedia de corte andaluz *Mariquilla Terremoto*³⁴³.

Amalia Molina participaría en la primera y muda versión de *Malvaloca* (1926), dirigida por Benito Perojo. El filme estaría basado en la obra teatral de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, y contaba también con las interpretaciones de Lydia Gutiérrez, Manuel San Germán, Javier de Rivera y el niño Alfredo Hurtado *Pitusín*.

El resto de su filmografía se completa con la nueva versión de *Malvaloca* (1942) de Luis Marquina, con Amparo Rivelles, Alfredo Mayo y Manuel Luna en los papeles principales.

♦ **La Goyita.**

Isabel Farré (¿? - ¿?).

Aunque no poseemos demasiados datos biográficos sobre su persona y actividad profesional, creemos necesario que incluir a la desconocida Isabel Farré *La Goyita*, de la que deducimos que este sobrenombre le viene dado por su imitación o admiración por Aurora Mañanós Jauffret *La Goya*. Farré únicamente aparece en *El relicario* (1927), dirigida por el realizador mexicano Miguel Contreras Torres, con las interpretaciones, entre otros, del torero Juan Belmonte, Antonio Márquez, Pedro Elviro *Pitouto* y el propio director del filme.

³⁴³ Pineda Novo, Daniel. *Las folklóricas y el cine*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 1991, en el capítulo dedicado a la artista. *Passim*.

♦ **Concha Piquer.**

Concepción Piquer López (Valencia, 1906 - Madrid, 1990).

La figura de Concha Piquer posee, entre otros méritos, ser la artista nacional que más discos vendiese en su época. Siempre anunciada, sobre todo en los primeros años, como Conchita Piquer en espectáculos y discos, no sucede lo mismo en los distintos formatos musicales en que se editan sus canciones en los últimos cuarenta años, donde se suprime el diminutivo de su nombre. Nosotros nos referiremos a ella como Concha Piquer.

Hija del albañil Pascual Piquer Catalá y la costurera Ramona López Fernández, pudo asistir a la escuela y aprende a coser en el taller de su madre donde además comienza a cantar las canciones que escuchaba a través de la radio, en unos años, los de su más tierna infancia, en los que la niña sólo sabe hablar el valenciano. Con once años se presenta ante un empresario del Teatro Apolo³⁴⁴, obteniendo su primer contrato y cobrando cinco pesetas al día. En esos primeros tiempos solía actuar vestida con su traje de primera comunión.

Poco después llega el momento en que la escucha el maestro Penella, quien propone a la familia llevar a la niña a Nueva York con su compañía de zarzuelas, donde estrenaría *El gato montés*, y luego a Hispanoamérica. Se embarca junto a su madre el trece de septiembre de 1922 y la estancia se prolonga hasta el seis de julio de 1926. A su regreso, la artista ya dominaba a la perfección las lenguas castellana e inglesa y será premiada por el diario

³⁴⁴ Primer coliseo madrileño que daría acogida al cuplé. Como homenaje a este desaparecido teatro, se realizó la película *Teatro Apolo* (1950) con guión y dirección de Rafael Gil y con Jorge Negrete y María de los Ángeles Morales en los papeles protagonistas. El filme narra la historia de la zarzuela desde 1883 hasta 1929, año en que el Teatro Apolo cerraría sus puertas para siempre. La pareja protagonista estrena dentro de la película la zarzuela *La Gran Vía*, y lo hace en el efímero Teatro Felipe. Propiedad de Felipe Ducazcal se hallaba ubicado en el Paseo del Prado. Este teatro de verano construido en madera inició su andadura en 1885 y, en el mismo, el dos de julio del siguiente año se representaría la zarzuela *La Gran Vía*. Cerró sus puertas definitivamente el treinta de junio de 1929.

ABC gracias a una fotografía que le realizase el fotógrafo cordobés José Calvache *Walken*³⁴⁵, la cual será portada del mencionado periódico.

Fue tal el éxito de Conchita, con tan sólo dieciséis años, que firmó su primer contrato discográfico con la todopoderosa compañía *Columbia Records americana* –poco después CBS–, con la que grabó veintidós canciones que fueron publicadas desde ese año hasta 1924 en once discos de pizarra de 78rpm. Aparte de las canciones principales que cantaba en las revistas en donde actuaba en Broadway, grabó algunos temas que le compuso Penella, así como una versión de la célebre *Amapola*, y una de las primeras versiones que se grabaron en español de *Es mi hombre* –es probable que fuese la primera versión grabada en español de tan famoso tema popularizado en francés por la *Mistinguett*–³⁴⁶. También grabaría su primer gran éxito *El florero*.

Salid a la reja,
Salid, ya mocitas,
Que llevo unas flores
La mar de bonitas,
Los blancos jazmines,
Los rojos claveles,
La rosa temprana,
Salid para comprarme
Las flores, mocitas serranas.

Vendo flores, ¡ay que flores!,
Que en todo el mundo,
Las hay mejores.
La roseta para el mocito
Que quiera adornarse,
Los azahares para las mocitas
Que van a casarse,
Y también llevo la siempreviva,
Por si hay que comprarla
Para el que va a diñarla.

³⁴⁵ José Calvache *Walken* debutaría en la dirección de cine con *La chica del gato* (1927) basada en la obra del mismo título de Carlos Arniches. Su hermano Antonio Calvache debutaría en las mismas lides con *El niño de las monjas* (1926).

³⁴⁶ Martín de la Plaza, José Manuel G. *Conchita Piquer. Biografía no autorizada*. Alianza Editorial. Madrid, 2001. p.29. El verdadero nombre de esta vedette, cantante y actriz francesa era Jeanne Bourgeois, (Enghien-les-Bains, Francia, 1875 - Bougival, París, Francia, 1956). Participó en varias películas y antes de ello fue la más popular estrella de *music-hall* galo del primer tercio del siglo XX.

*El florero, el florero más castizo
Más juncal y pinturero,
El florero, que por cuatro perras gordas
Le da a usted un jardín entero.
Comprádmelas, que mi madre es jardinera
Y ella misma las cortó.
Y no quiero que en Andalucía
Haya otra madre mejor que la mía
¡Y lo digo yo!
Porque sí, señor.*

*Vendo flores, ay que flores,
Que en todo el mundo,
Las hay mejores.
¡Florero!*

Letra y música: Penella.

Aunque Concha Piquer es de sobra conocida y reconocida hoy día por su aportación a la creación de la canción española y a la elevación de la copla en el status de la canción, su primer repertorio en los carteles patrios fueron canciones del *music-hall* americano, de opereta³⁴⁷ y algunas de corte folclórico, temas aún alejados del género en el que llegaría a ser considerada la “reina de la canción española”³⁴⁸.

En 1928, un año antes de la aventura de Elías, los espectadores malagueños ya habían visto las primeras películas sonoras con aquel mismo sistema bajo el título *El Phonofilms en el Lara*, la prensa informaba en junio de 1928 de la democratización en el teatro de la capital del “último invento de la cinematografía (...) que se debe al norteamericano Dr. Lec de Farcet³⁴⁹”. El esforzado redactor se refería en realidad al estadounidense Lee De Forest, que ya realizó una exhibición en Barcelona el trece de junio de 1927 y siguió dando tumbos por España en busca de un socio capitalista

³⁴⁷ El género frívolo de la opereta tomaría forma en la Europa en transición del ochocentismo.

³⁴⁸ Como ella misma se llegó a definir.

³⁴⁹ Se trata del ingeniero Lee De Forest y, por tanto, de una errata en la prensa de la época. También lo podemos encontrar citado como Lee de Forest o Lee DeForest.

que desarrollara su patente. Con tantos otros ingenios sonoros, el *Phonofilm* despertaba el interés por encima de los resultados ya que “el invento, sin llegar a estar perfeccionado, es curiosísimo, pues reproduce el sonido con la más sorprendente realidad”, explicaba la crónica que bautizaba aquellos cortometrajes pioneros como la “fotografía del sonido”. El público pudo ver y escuchar la canción francesa *La Madelón*, a Concha Piquer en *La farruca torera* y el batiburrillo sonoro *La visita a una granja de Langislan*, que reproducía sonidos de animales, aviones y, cómo no, “ruidos de trenes”³⁵⁰.

Confusión en las fechas es lo que más podemos encontrar a la hora de centrar estos años. Nos dice Martín de la Plaza que “Penella también le compuso muchos de sus primeros éxitos durante los tres años siguientes, entre ellos, *Agüita clara*, *Anda mais*³⁵¹, *Dulcinea*, *La chula celosa*, *La Gitanilla*, *Mari Pepa* y *Miradla*”³⁵². Y añade el autor que “nos cuenta Álvaro Retana en su libro *Historia del arte frívolo*: “El repertorio de Conchita adolescente, elaborado por Manuel Penella de acuerdo con los años veinte era de entretenida diversidad: un charlestón, una canción oriental, una evocación de *La Revoltosa* –se refiere a la canción *Mari Pepa*–, otra de *Dulcinea* y un pasodoble, en el que figuraban unos compases de *Suspiros de España*, que fue el primer número bomba de la novel estrella. Aunque su mímica era muy deficiente, su belleza, su juventud y su simpatía le consiguieron rápidamente el puesto ambicionado por su lanzador”³⁵³.

Ya en Madrid es contratada para debutar el seis de julio de 1927 en el Teatro Romea, con un espectáculo dirigido por el maestro Penella

³⁵⁰ Vida Gráfica, nº 174, Málaga, 25 de junio de 1928, p.16. En Griñán, Francisco. *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*. Málaga Cinema. Textos de Cine. Málaga. 2009. p.147.

³⁵¹ El título correcto es *Ainda mais* y se trata de un fado portugués.

³⁵² Martín de la Plaza, José Manuel G. *Conchita Piquer. Biografía no autorizada*. Alianza Editorial. Madrid, 2001. p.37.

³⁵³ *Ibidem*. pp.37 y 38.

lujosamente vestida con figurines realizados para ella en París por Pepito Zamora, por entonces del modisto que imponía la moda femenina en la capital de Francia-, espectáculo más de *music-hall*, al estilo americano, que lo que entonces estaba en boga³⁵⁴.

Pero será en 1942 cuando Concha Piquer se consagre definitivamente también en Madrid, en el Teatro Reina Victoria con el espectáculo *Ropa tendida*. Éste era un espectáculo con canciones y sainetes, la misma fórmula que después repetirían tantos y tantos artistas del género. Es muy importante este espectáculo en la carrera de Concha Piquer porque lo firmaban, por primera vez, los maestros Quintero, León y Quiroga. El artífice de reunir a los tres autores, al autor de comedias, al poeta y al letrista, y comenzar a escribir páginas de oro en el cancionero español había sido Antonio Márquez. Concha Piquer necesitaba un número para estrenarlo en un determinado número del espectáculo *Ropa tendida* y se lo solicitó de forma urgente al maestro Quiroga. Éste iba en un taxi camino de su despacho de la editorial Quiroga³⁵⁵, sito en la madrileña calle de Alcalá número setenta, cuando tuvo la inspiración y compuso en un par de horas *Romance de la otra*. La música y los espectáculos estaban cambiando, el cuplé de raíces francesas estaba dejando paso a un estilo totalmente autóctono, mezcla de flamenco, cantes populares, canción andaluza y romanza de zarzuela: la canción española³⁵⁶.

La artista demuestra que para cantar la copla no es necesario haber nacido en el Sur de España, si no que hay que sentirla. De hecho, la Piquer es considerada la pionera de la denominada “canción española” entendida como tal, género del cual ella se autodenominaba “inventora”, y participaría en filmes a lo largo de su carrera, más bien ligados al terreno musical, donde imponía bandera, al contrario que en el terreno meramente cinematográfico.

³⁵⁴ *Ibidem*. pp. 35-37.

³⁵⁵ Autor.

³⁵⁶ *Ibidem*. p.51.

Concha Piquer sería captada por el cine para aprovecharse de su dominio del escenario y su fama internacional, si bien sus películas siempre dejarían un sentimiento de insatisfacción en la artista y que, en la mayoría de casos, únicamente son recordadas por su voz y sus canciones. *La Parrala* será la primera gran copla de la posguerra y el primer gran éxito de su intérprete, por lo que a la sombra de este tema nacerían canciones de corte muy similar.

Por su parte, el que en su día fuese un gran torero, Antonio Márquez *El Belmonte rubio*, se convierte en representante de su esposa tras retirarse de los ruedos³⁵⁷. Con ella tendría a su hija Conchita y otro hijo que fallecería. El torero tenía tres hijos de su anterior matrimonio con Gloria Arechavala, cubana descendiente de vascos. A Concha Piquer le falló la voz por primera vez, según ella misma contaba, en su carrera en Isla Cristina (Huelva), motivo suficiente para que una artista exigente como ella sola con su profesión, dijese adiós a los escenarios el trece de enero de 1958.

La artista se iniciaría en su andadura cinematográfica con otro de los temas popularizados en su primera época e incluido en el documental que mencionaremos a continuación, que es el titulado *Niña, ¿de qué te las das?*, que ya había popularizado *La Argentinita*.

*Si quíe la mujer que un hombre
Se vuelva loco por ella,
Que se aprenda de memoria
Esas cuatro o cinco reglas.
Lo primero que ha de hacer
Es ser llana y natural
Porque el orgullo es un traje
Que no le sirve de ná*.³⁵⁸

Letra y música: Manuel Susillo - Font y Anta

³⁵⁷ Tras diecisiete años en activo, Barcelona, 24-09-1921 - Cáceres, 29-08-1938.

³⁵⁸ Creación original de *La Argentinita*. Salaün, Serge. El cuplé (1900-1936). Editorial Espasa Calpe. Madrid. 1990. p.186.

Y así encontramos cómo Martín de la Plaza cita³⁵⁹ en apenas unas líneas el documental de Concha Piquer y Lee De Forest: *“En 1929 Lee de Forest, padre del cine sonoro, vino a España para ayudar a las productoras cinematográficas españolas a empezar a rodar películas habladas. Una de las primeras artistas en participar en esta nueva técnica fue Conchita Piquer, que protagonizó un corto para Lee Forest en el que cantaba Niña, de qué te las das”*.

Creemos que es necesario reseñar en este punto y en las siguientes líneas las noticias que con motivo de la emisión del extraordinario documento se publicaron en España. Éste es el texto que podemos encontrar sobre la presentación del citado documental³⁶⁰:

La 2 de TVE presenta este jueves, dentro de su serie “Imprescindibles”, el documental “Conchita Piquer”, que recupera el filme rodado por Lee DeForest en 1923 con una jovencísima Concha Piquer. La cinta demuestra, por tanto, que la cantante valenciana pudo ser la primera actriz del cine hablado universal.

Lo podremos ver en “Imprescindibles”, este jueves, 4 de noviembre, a partir de las 22.00 horas en La 2 de TVE.

Canción, baile, e interpretación. Ninguna disciplina se resistía a Concha Piquer, cuyo arte cautivó a uno de los pioneros del cine cuando era apenas una niña. En 1923, con tan sólo 17 años, grabó una película de once minutos a las órdenes de Lee DeForest.

Fue un hito cinematográfico, puesto que se rodó cuatro años antes de que se estrenara “El cantor de Jazz” (Alan Crosland,

³⁵⁹ *Ibidem.* pp.49-50.

³⁶⁰ Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-rescata-primera-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer/920639/> [Consulta: 04-10-2010].

1927), considerada la primera película hablada porque contenía números musicales y algunos diálogos. El olvido golpeó el trabajo anterior de DeForest, que los historiadores dejaron de lado. Sin embargo, la perspectiva histórica sí ha confirmado que Concha Piquer fue la primera que habló y cantó para la gran pantalla en castellano.

Conchita Piquer

El guionista del documental que estrena este jueves La 2, Agustín Tena, encontró en la Biblioteca del Congreso de Washington esa pequeña joya cinematográfica, con recitados, un cuplé andaluz, un fado y una jota interpretados por la Piquer y exhibidos en el cine Rivoli de Nueva York en 1923.

Los bailes y canciones fueron registrados en el sistema Phonofilm patentado por DeForest, el primer dispositivo que registraba simultáneamente la imagen y el sonido en el celuloide, como se ha seguido haciendo hasta nuestros días.

El documental descubre esta breve película que acompaña de testimonios procedentes del mundo del arte. Entre ellos, el hijo de Manuel Penella, el compositor que acompañó a Concha Piquer en su triunfal aventura artística en Nueva York en los años 20; el historiador de cine Román Gubern, que escribió que la Piquer fue “si no la primera, una de las primeras artistas del cine hablado universal”; Luis Eduardo Aute; Miguel Poveda; Martirio; Manuel López Quiroga; Jaime Sisa; y Santiago Castelo.

“Conchita Piquer” cuenta con dirección de Jorge M. Reverte, realización de Pilar Serrano, y guión de Agustín Tena.

La siguiente noticia, que poseemos es que el cortometraje, Concha Piquer lo rodó con veintitrés años, y ABC recogió de la siguiente forma:

“Se revela, pues, hoy al mundo el filme de once minutos que Lee DeForest rodó con Conchita Piquer en 1923, cuando ella tenía dieciséis “diciembres” y principiaba con el maestro Penella, su descubridor, autor de El gato montés, su triunfal aventura artística en Nueva York. La cantante valenciana, que avanzado el siglo XX fue la dueña y reina indiscutible de la copla, se puso a las órdenes de DeForest, pionero del cine sonoro, nada menos que cuatro años antes de que se estrenara El cantante de jazz, (de Alan Crosland, 1927), considerada la primera obra cinematográfica hablada porque contenía números musicales y algunos diálogos”³⁶¹.

Las canciones se grabaron con sonido directo y se presentaron también sincronizadas y la propia Concha Piquer recita, canta, baila y actúa interpretando cuatro ibéricas piezas. El filme, que bien podría ser considerado la primera película sonora en castellano, incluso en portugués, por el fado que interpreta, toda una curiosidad al interpretarlo con acompañamiento de castañuelas, película que aunque rodada en Norteamérica, en formato de cortometraje, cumple con los parámetros sonoro, hablado y cantado. Con un metraje de once minutos, de momento hay que continuar contrastando datos y seguir con la investigación para certificarlo como la primera película sonora que, en este, caso podría ser, el primer cortometraje sonoro de la historia de la Cinematografía.

Continúa en la etapa muda, participando en la primera versión de *El negro que tenía el alma blanca* (1926) (en Francia, *Le dansseur de jazz*) de Benito Perojo³⁶², con guión de Hugo del Carril y Perojo basado en la novela homónima de Alberto Insúa. Segundo de Chomón participaría como técnico

³⁶¹ Texto extraído del diario ABC, 04-11-2010. Disponible en: <http://www.abc.es/20101104/cultura/dona-concha-inedita-sonora-20101104.html> [Consulta: 05-11-2010].

³⁶² La película más exitosa de Perojo en el mercado mundial. Sobre este director Cfr. Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española. Madrid. 1994.

en la escena onírica del ataque del gorila, temas que el director va hilvanando en la historia efectos especiales y trucajes. Se rodaría el filme muy en la línea del cosmopolitismo francés de la época entre Barcelona, Madrid, París y Niza, y la cancionista, junto al actor egipcio Raymond de Sarda, demostrará que el éxito del filme es rotundo. Tres años después de su estreno se repondría con sonido sincronizado. Al año siguiente rodaría *La bodega* (1929), también a las órdenes de Benito Perojo sobre la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, filmada en París y cuya duración es de ochenta y cinco minutos. Como la anterior, sería considerada una “españolada”. A este filme, posteriormente al rodaje, y con el sonoro abriéndose camino, le serían superpuesta música y un par de canciones. El filme, nutrido en buena parte del arte francés, constituye una joya en nuestra cinematografía.

En su filmografía sonora restante se contemplan los largometrajes *Me casé con una estrella*³⁶³ (1933) y *Yo canto para ti*³⁶⁴ (1934) de Fernando Roldán, *La Dolores*³⁶⁵ (1940) de Benito Perojo, *Filigrana*³⁶⁶ (1949) de Luis

³⁶³ Con guión de Francisco Ramos de Castro, basado en su obra *El niño se las trae*, es un filme rodado durante uno de sus viajes a Argentina, y es considerado el menos importante de cuantos protagonizase la artista y que, evidentemente, pasó sin pena ni gloria por la cartelera. La composición musical corre a cargo del maestro Modesto Romero.

³⁶⁴ *Yo canto para ti* (1934) con argumento y guión de Francisco Ramos de Castro al servicio de una comedia cómica y de corte costumbrista, considerada la más fallida de todas sus películas, y hoy perdida.

³⁶⁵ *La Dolores* (1940) de Benito Perojo, luego ópera compuesta por el Maestro Bretón, y predecesora de la versión que realizaría Florián Rey en 1947 dirigiendo a Imperio Argentina. La ambientación musical sería encargada a Rafael Martínez, hermano del director. La primera versión del mismo título data de 1908, adaptación de la obra de Feliú y Codina dirigida por Fructuós Gelabert; le sigue *La mesonera del Tormes* (1919) bajo dirección de José Buchs y Julio Roesset; la tercera y última versión muda es de 1923 y estuvo dirigida por Maximiliano Thous.

³⁶⁶ Nueve años tardará la artista en volver a colocarse ante una cámara de cine, y lo hizo para esta película dirigida por Luis Marquina y basada en la novela del mismo nombre de Juan Quintero, en la que Concha Piquer realiza su mejor papel, únicamente concebido para su lucimiento personal, y en la cual interpretaría cinco canciones de Quintero, León y Quiroga; entre las que destaca la zambra inmortal *Ojos verdes*, acompañada por la Orquesta Acroama, dirigida por el maestro Quiroga, y que era un tema dedicado a Fuensanta Clavero, su mujer, aunque la composición final dictase mucho del encargo inicial.

Marquina y *Me casé con una estrella*³⁶⁷ (1952) de Luis César Amadori, además de otros títulos en los que únicamente pueden escucharse sus canciones como en *Pim, pam, pum... fuego*³⁶⁸ (1975) de Pedro Olea, o el documental *Canciones para después de una guerra*³⁶⁹ (1975) de Basilio Martín Patino.

♦ Imperio Argentina.

Magdalena Níle del Río (Buenos Aires, Argentina, 1906 - Torremolinos, Málaga, 2003).

El de Imperio Argentina supone un caso especial en nuestra investigación, ya que para la artista la actividad musical fue sobrevenida tras sus primeras incursiones en el cine, como veremos a continuación. Triunfaría plenamente en el cine de corte popular, folclórico e histórico que se realizaría hace muchos años en nuestro país. Pero, sobre todo, lograría alcanzar el firmamento de los elegidos gracias a sus dotes naturales de artista. Ella fue la mujer, cantante y actriz que encandilaría a Adolf Hitler.

Centrándonos únicamente en los filmes en que participó la artista hasta 1932, hemos de decir que Imperio Argentina, artista de impresionante y reconocida fotogenia, vino al mundo en Buenos Aires, aunque consideraba

³⁶⁷ *Me casé con una estrella* (1952) revisión de la película homónima de 1933 nuevamente con Concha Piquer como protagonista pasó desapercibida. Con guión de Gabriel Peña, nuevamente basada en la obra de Francisco Ramos de Castro, se filmaría en coproducción hispano-argentina, y la producción correría a cargo de la entidad societaria creada por Piquer, Sandrini y Amadori, la Interamericana Films. En este caso, la composición musical irá a cargo del maestro Cases. Las canciones serán de Valerio, Quintero, León, Quiroga, Granados y Penella, serán los siguientes seis títulos, todas ya conocidas sobradamente en el repertorio de su intérprete: *Noche de luna*, *No me digas que no*, *La Parrala*, la anteriormente mencionada *Lola Puñales*, *Argentina* (dedicada a la capital bonaerense), y la inmortal *No te mires en el río*. Cuando la artista interpretó este tema se varió de la composición original “*Triana*” por “*Sevilla*”, es decir, “*En Sevilla había una casa...*”.

³⁶⁸ Con Concha Velasco y José Sacristán, donde se escucharía su inmortal éxito *Tatuaje*.

³⁶⁹ Censurado durante unos años en nuestro país y documental imprescindible, en el cual se pudo escuchar el mismo tema, *Tatuaje*, basado en un poema de Rafael de León que la propia artista estrenase en 1941 y que hablaba del amor casto entre una prostituta y un marinero.

España su patria primera. Su descubridor fue Florián Rey en 1927 mientras la artista actuaba en diversos números de variedades en el Teatro Romea en la madrileña calle Carretas, y su padrino artístico el literato Jacinto Benavente.

La genial cantatriz³⁷⁰ fue una auténtica pionera del cine español de corte nacional-folclórico y una estrella internacional, quien despejaría el camino para el cine español allende nuestras fronteras, gracias a su arte y buen hacer. Rey será quien le realice su primera prueba para el papel protagonista de la versión muda de la novela del escritor asturiano de la Generación del 68, Armando Palacio Valdés, *La hermana San Sulpicio* (1927) de Florián Rey, supervisada por el propio novelista, que se estrenaría el dieciséis de febrero de 1928 en el Teatro Avenida, luego Cines Avenida, de Madrid. Cuando esta novela se adaptó a la gran pantalla, Imperio Argentina, sin duda lo mejor del filme, se rebelaría como la gran intérprete de nuestro cine en la época y posteriores momentos³⁷¹. El actor Ricardo Núñez, que también fue un descubrimiento de Florián Rey, saltó a la fama con este título.

Su segunda película muda en territorio nacional llega dos años después con el título *Los claveles de la Virgen*³⁷² (1929) bajo órdenes de su director talismán, Florián Rey, resultando un filme basado en un cuento de Washington Irving y un filme de escaso argumento.

En este momento la artista se va fuera de España, por lo que los filmes siguientes los incluiremos de forma separada en su filmografía, ya que aquí concluye la filmografía de la artista en el periodo mudo. Imperio Argentina marcha hacia Alemania, más concretamente a Berlín, para intervenir en *Corazones sin rumbo* (1928) dirigida por Benito Perojo y Gustav

³⁷⁰ Designaremos este concepto cuando para la artista por su presencia en el teatro o tras su paso por la gran pantalla, la canción supone una función añadida a su actividad fílmica, o compagina ambas en su vida profesional.

³⁷¹ Por cuyos derechos cobraría éste veinticinco mil pesetas y la protagonista doce mil. Según confirmaría la propia Imperio Argentina, “el sueldo más grande que se había ganado en el cine español”. Cfr. Pineda Novo, Daniel. *Las folklóricas y el cine*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 1991. p.45.

³⁷² Este filme actualmente está perdido, por lo que lo citamos como “película sugerida”.

Ucicky, y basada en la novela de Pedro Mata, que fue producida por Ediciones Julio César y la Muchener Lichtsptielkunt, del grupo EMELKA en estudios berlineses. También para intervenir en la coproducción hispano-alemana, en versión muda, *El amor solfeando*, también conocida como *El profesor de mi mujer* (1930) de Robert Florey, y basada en la novela *L'amour chante*, de Jacques Bocquet y Henri Falk; y ese mismo año protagoniza igualmente el intento de película sonora *Cinópolis* (1930) de José María Castellví, rodada inicialmente en formato de cortometraje³⁷³. En la capital del Sena intervendría en este mismo título que acabamos de mencionar, después ampliado a formato de largometraje bajo la dirección de Francisco Elías, siendo especialmente destacable este filme con ambientación musical del maestro Rafael Ibarbia, que supuso en España un rotundo éxito porque sería la primera vez que la artista apareciera como cancionista. Para la ocasión se compuso en especial para la artista el tema *Yo quiero hacer cine*, que luego popularizaría por los escenarios patrios. Suponía la conversión del cortometraje en largometraje la primera colaboración entre Francisco Elías y Camille Lemoine³⁷⁴.

En el resto de su filmografía muda se contemplan las coproducciones hispano-francesas (Estudios Joinville³⁷⁵) como *Su noche de bodas* (*Marion-nous*) (1931) de Louis Mercaton y Florián Rey, y *Lo mejor es reír*³⁷⁶ (1931) E. W. Emo y Florián Rey. Posteriormente, en el cine español interpretaría con

³⁷³ Para comprobar la confusión que suscitan algunas recopilaciones de datos, recogemos el siguiente párrafo: En 1930 hizo su aparición el cine sonoro, sufriendo con ello un colapso la producción nacional. Una de las primeras películas que llegaron a España en nuestro idioma fue la interpretada por Imperio Argentina, *Cinópolis*, empezada por un director francés y ampliada y terminada por Francisco Gargallo en los estudios Gaumont de París. Caparrós Lera, José María. *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1992. p.181.

³⁷⁴ Respondía al nombre completo de Camille Lemoine Remond. (París, Francia, 1896 - Madrid, 1942.

³⁷⁵ Versión *multi-linguals*.

³⁷⁶ Supone este título una comedia romántica dialogada por Pedro Muñoz Seca y la versión española del título *Laughter*.

notable éxito las películas siguientes, dirigidas por Florián Rey, *Melodía de Arrabal* (1933), *El novio de mamá* (1934), *La hermana San Sulpicio*³⁷⁷ (1934), *Nobleza Baturra*³⁷⁸ (1935), *Morena Clara*³⁷⁹ (1936) y *La canción de Aixa*³⁸⁰ (1939), y por Benito Perojo, *Goyescas* (1942), aunque se dejaría ver en la pantalla hasta finales de los años ochenta con *Tata mía* (1986) de José Luis

³⁷⁷ Una nueva versión de este título es la que protagonizará Carmen Sevilla en 1952 y de título homónimo, y la última, contaría con el protagonismo de Rocio Dúrcal bajo el título *La novicia rebelde* (1972), ambos títulos dirigidos por Luis Lucia. Cuatro filmes, dos directores.

³⁷⁸ Es el filme con el que la actriz y cantante obtendría su más alta cota de popularidad nacional e internacional, y en el cual interpretaría un papel principal el futuro director Juan de Orduña, y donde Imperio Argentina muestra sus excelentes cualidades como actriz de drama, de bailarina y folclorista en la jota aragonesa *Bien se ve*, que quien escribe escucharía por primera vez en labios de Nati Mistral. Aprendería la artista con ayuda de sus cuñadas el acento maño para dar vida a María del Pilar e interpretar en la escena de la siega unas jotas aragonesas del siglo XVIII. Las canciones de este filme serían grabadas mediante *play-back* para ser incluidas en el filme posteriormente. Junto a la genial artista, Miguel Ligeró y Juan de Orduña. De este título cosecharía gran éxito la versión muda de 1925, hoy perdida. Con argumento y guión de Joaquín Dicenta y dirección de éste junto a Juan Vilá Vilamata; y con Inocencia Alcubierre y Felipe Fernansuar en los papeles principales. Nota de autor. La última, por el momento, versión de *Nobleza Batura* (1964) dirigida por Juan de Orduña. Participa nuevamente Miguel Ligeró, ahora ajunto a Alfredo Landa, Roberto Rey, Vicente Parra, Mary Paz Pondal e Iran Eory.

³⁷⁹ En su doble vertiente como actriz y cantante, Imperio Argentina rodaría la primera versión de este título, estrenado tres meses antes del inicio de la guerra civil y basada en la comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén, obra cumbre en la carrera de la artista, con argumento ambientado en una trama judicial a la cual, por exigencias de la época, se añadirían en el guión asuntos amorosos. También supondría un hito en el cine español de la época al costar su rodaje medio millón de pesetas de la época, amortizando la inversión en poco tiempo, lo que daba muestra de la buena salud de que gozaba el género entre el público. En la misma, además de realizar su primera intervención en cine a la que llegaría por casualidad, interpretaría unas bulerías el luego incombustible actor Miguel Ligeró a dúo con Imperio Argentina, *Échale guindas al pavo*, por todos conocidas. Y una zambra inmortal, *Falsa monea*. También la canción *El día que nació yo* que con anterioridad había recitado la actriz hispalense Carmen Díaz, a quien Imperio vería actuar en Madrid y le gustaría el tema para incorporarlo a su repertorio, ahora con arreglos de Rafael Martínez. Años después la volvería a popularizar Juanita Reina. Estos temas serían grabados por Discos Odeón. El filme conseguiría grandísima popularidad nacional e internacional, y notables beneficios económicos. Y recogemos un artículo de ABC: "La popular comedia de Quintero y Guillén *Morena Clara*, ha triunfado plenamente al pasar al celuloide, con Imperio Argentina en el papel de protagonista. Los espectadores del estreno aplaudieron calurosamente muchas escenas de la película e hicieron ostensible su fervoroso entusiasmo, al final de la proyección". Más adelante señalaría: "Lo que no podemos aplaudir. El guión que ha servido para trasladar al celuloide la obra teatral. "*Morena Clara*" película es, salvo el momento del baile, ya elogiado, y algún otro, muy breve tomado en exteriores, tan teatro como antes. No se trata, pues, de una adaptación al cinema". ABC, 14-04-1936.

³⁸⁰ Según argumento del poeta Manuel de Góngora y última colaboración del matrimonio Rey-Nile.

Borau y *El polizón de Ulises* (1987) de Javier Aguirre. Además, participaría en otras producciones, en este caso, con Alemania, Italia o Argentina.

♦ **Estrellita Castro.**

Estrellita Castro Navarrete (Sevilla, 1908 - Madrid, 1983).

Recogemos a esta artista en nuestra investigación únicamente porque sería la primera artista en presentarnos el mito de las folclóricas, de las hembras de raza que cantan coplas al macho ibérico. Conocida por el sobrenombre o apodo de *La Comina* debido a su baja estatura, nació en el seno de una familia humilde y desde los ocho años cantaba en su patio de vecindad, en la calle, en bautizos y fiestas familiares, y en los cafés cantantes, donde Ignacio Sánchez Mejías la vería desenvolverse sin tener cumplida la edad reglamentaria para actuar, lo que hacía burlando las disposiciones judiciales. Sería el torero e intelectual quien la animaría a presentarse a un concurso de cantantes noveles, donde ganaría una moneda de oro, zapatos, muñecas y una caja de bombones.

Contemporánea de Imperio Argentina, ya era conocida en Andalucía cuando se presentó en Barcelona en 1929 con el espectáculo *La copla andaluza*, en el que encabezaba el reparto junto con *Angelillo*, pero será a comienzos de los años treinta cuando su nombre se haga realmente conocido en toda la geografía nacional, con *María de la O*.

Y al igual que Imperio Argentina y otras actrices, también algunos actores, viajaría a Alemania durante la guerra. La Castro debutaría en el cine atípicamente, con el cortometraje *Patio andaluz*³⁸¹ (1933), dirigido por Jacques Loeser y Jules Zeisler, en donde interpretaría el pasodoble *Manolo Bienvenida*.

³⁸¹ Con el mismo título, *Patio andaluz*, y con canciones de Quintero, León y Quiroga, rodaría Jorge Griñán en 1953 una película de ensayo con Ana Mariscal, Rafael Albaicín, José Luis Ozores y Rafael Luis Calvo como intérpretes principales. No guardan relación.

Rafael de León dedicaría *Soneto a Estrellita Castro (Enero de 1943)* a la artista que cantaría muchas de sus mejores canciones.

*Morenita, pequeña y sevillana,
Nardo y jazmín, magnolia y clavellina,
Figurita de bronce y porcelana
Que guarda Andalucía en su vitrina.*

*Tienes la voz igual que una campana
Que repica y repica cristalina,
Con un son – miel y luna- de gitana
Y un piar de flamenca golondrina.*

*La Giralda te dio su sombra mora,
Y por eso en tu canto siempre llora
En un romance de amor dulce y doliente.*

*Que es un jay! de leyenda ya pasada,
Y que suena en la fresca madrugada
Como el chorro moreno de una fuente³⁸².*

Rafael de León

En su filmografía se pueden mencionar títulos como *Rosario la cortijera*³⁸³ (1935) de León Artola; *La gitanilla*³⁸⁴ (1940), *La patria chica*³⁸⁵ (1943) y *La maja del capote*³⁸⁶ (1943) de Fernando Delgado; *Torbellino*³⁸⁷

³⁸² Cfr. León, Rafael de. *Entre el gozo y la pena*. Editorial Renacimiento. Sevilla. 2004. p.106.

³⁸³ Drama costumbrista inspirado en la obra de Antonio Paso y Joaquín Dicenta, rodado entre Salamanca y Andalucía en plena época republicana, y donde entre otras canciones, interpretaría la zambra *Las cosas del querer*. Actuaba también Juan Mendoza, cantaor payo conocido como *Niño de Utrera*.

³⁸⁴ Inspirada en la obra de Miguel de Cervantes Saavedra y hablada en castellano antiguo, por la cual conseguiría el Premio del Círculo de Escritores a la mejor interpretación

³⁸⁵ Guión inspirado en la novela de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y adaptado para la pantalla grande por José Tamayo y José Echegaray, filme para el lucimiento de la folclórica y el barítono Pedro Terol, aunando la canción andaluza con las jotas aragonesas.

³⁸⁶ Considerada su mejor película está ambientada en el Madrid de Carlos IV y Goya, y la artista interpretaría a Mary Blanca, junto al torero José Delgado Guerra dando vida al mítico matador *Pepe-Hillo* a quien Estrellita cantaba el pasodoble homónimo referido en el segundo capítulo, y está considerada la mejor interpretación cinematográfica de la sevillana.

³⁸⁷ Estrellita se convierte en estos años en la primera actriz y cantante de la marca *Cifesa* y rueda este título, considerada la película más folclórica de la década de los cuarenta, además de estar al servicio del lucimiento de su protagonista una trama de comedia de corte folclórico y costumbrista.

(1941) de Luis Marquina o *Los misterios de Tánger*³⁸⁸ (1942) de Carlos Fernández Cuenca, aunque se dejaría ver en las pantallas hasta los años setenta. Participa en las coproducciones hispano-alemanas dirigidas por Benito Perojo *El barbero de Sevilla*³⁸⁹ (1938), *Suspiros de España*³⁹⁰ (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939), además de la producción hispano-italiana *Los hijos de la noche*³⁹¹ (1939), también de Perojo.

2.7. Historia, evolución y cartografía del flamenco.

Para entender el nacimiento del flamenco no podemos por menos que referenciar al flamencólogo Gerhard Steingress, quien manifiesta lo siguiente:

“El cante flamenco no es un género que naciera en el ambiente hermético de una familia gitana de Andalucía, no es la herencia de la lejana India y tampoco es fruto del encuentro de los gitanos con la cultura musulmana de esa región. Tampoco es el “grito”, el “quejío” de una “raza andaluza” o de cualquier “fusión racial”: en contra de estas dudosas interpretaciones y basándonos en datos concretos y fiables

³⁸⁸ Este filme suponía una segunda versión de la novela *Águilas de acero* de Rafael López Rienda, que sería igualmente titulada para el cine *Los misterios de Tánger* (1927) y dirigida por Florián Rey

³⁸⁹ Cuando la guerra civil hace acto de presencia, Estrellita, como muchos del gremio actoral, viajará a Alemania para trabajar en los berlineses estudios UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), donde rodaría tres filmes a las órdenes de Benito Perojo. Este título versa sobre una versión libre de la archiconocida ópera de Rossini, donde el único atractivo del filme reside en su excelente reparto, muy popular en la época, entre el que se encuentra Miguel Ligeró. Otra rareza en el cine de corte folclórico, cuyo rodaje duraría seis semanas y por la que la Castro cobraría ciento setenta y cinco mil pesetas de la época. La obra teatral *El barbero de Sevilla* y su continuación *Las bodas de Fígaro* serían escritas por el dramaturgo francés Pierre-Augustin de Beaumarchais entre los años 1775 y 1780.

³⁹⁰ Su segunda película de esta etapa sería protagonizada nuevamente junto a Miguel Ligeró, sería el filme en el cual, entre otras creaciones, Estrellita cantase el inmortal y clásico pasodoble que daba título al mismo, y que siempre ha sido uno de los temas perennes y de mayor impacto en nuestro país, inclusive fuera.

³⁹¹ Producida y realizada en los estudios romanos Cinecittá, complejo creado por Benito Mussolini en 1937, quien junto a Benito Perojo, recibiría a la artista para rodar título extraído del homónimo chotis madrileño, y cuyo título original sería *Il figli della notte*, nuevamente compartiendo protagonismo con el incombustible Miguel Ligeró.

podemos decir que el cante flamenco es un género artístico moderno, creado y sintetizado como respuesta a determinadas necesidades estéticas a base de algunos de los restos poéticos, musicales y coreográficos de la anterior compleja cultura tradicional y popular en vía de desaparición a principios del siglo XIX. Por esta razón, hay que buscar su origen sobre todo entre los artistas mismos que hicieron posible su consecutiva formación y perfección a lo largo de su historia, que comienza lentamente en la primera mitad del siglo pasado para aparecer en público de manera definitiva sólo a partir de 1850. El cante, tal y como lo conocemos hoy, es el producto del siglo XIX, más precisamente, de la segunda mitad, de la época del romanticismo europeo en Andalucía, de un peculiar ambiente de músicos y poetas románticos de corte popular y suburbano, o sea, de una "bohemia andaluza"³⁹².

2.7.1. Prehistoria e historia del flamenco.

El interés de las ciencias sociales y en concreto de la antropología y la sociología por el flamenco como fenómeno socio-cultural andaluz es más bien reciente. El análisis científico ha producido resultados que no coinciden con las múltiples interpretaciones de la llamada flamencología, basada con frecuencia en proyecciones subjetivas o en especulaciones. Hoy, la comprensión del flamenco ha entrado en una fase de profunda revisión con respecto a su origen su papel y su significado en el marco de la cultura andaluza y europea.

Los gitanos no trajeron a España, más concretamente a Andalucía, un tipo de música propia. El flamenco penetra en las características del cante flamenco como manifestación artística y, por ende, instrumento ideológico y

³⁹² Steingress es un autor que cimienta sus teorías sobre conceptos determinantes y reconocidos, como el que considera a la cultura marco de la identidad colectiva o en el papel del arte popular como constructo romántico y base de la cultura de masas. Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. pp.47 y 48.

elemento de identidad cultural andaluza, para justificar un estereotipo al respecto, el que se configura mediante la pobreza y el desencanto: la bohemia y el gitanismo artístico que le presta faz a un arte que cobra enseguida esencialidad cultural, y no solamente andaluza sino hasta nacional. Desde antes que el flamenco mostrase sus formas específicas, en las que se mantiene desde hace más de dos siglos, los autores se apresurarían a realizar una recopilación de coplas populares y, si esta labor no se hubiese producido existiría un vacío enorme.

La aportación de cada cultura es singular con respecto al flamenco. Las melodías zidanis marroquíes coinciden con el cante jondo en sus representaciones o formas habituales y algunas modalidades de cante jondo poseen que no se hallan presentes en la música zidani, como otros ritmos y melodías.

Unamuno afirmó en su momento que la influencia de los gitanos en España, concretamente en el sur, se suponía mayor que la del gremio árabe³⁹³. Los gitanos no han creado nada de lo que se les atribuyó. El gitano no ha sido ni será nunca creador sino perpetuador e intérprete. Lo único que ha hecho ha sido perpetuar en Andalucía unos estilos musicales que se hubieran perdido, barridos por la Reconquista, de no haberlos recogido los viejos “egipcianos” de labios de los moriscos y hebreos perseguidos. Por lo demás, el cante flamenco no tiene nada que ver con el gitano universal. Ni la gracia (don máximo del andaluz) es tributo cingaro, ni pertenece a los rasgos de esa raza el valentonismo (flamenquería) de que dan prueba muchos de ellos en nuestra patria. Todo eso lo ha tomado el gitano de la única tierra que lo ha exaltado como símbolo: Andalucía³⁹⁴.

³⁹³ Aunque esto supone una mera aseveración que recogemos como curiosidad, ya que el autor no manifiesta o expone datos estadísticos.

³⁹⁴ Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.19.

Está aceptado actualmente que los gitanos proceden del Indostán, región que comprende India, Pakistán, Bangladesh, Sri Lanka, islas Maldivas, Bután y Nepal, aunque hay quien añade que si verdadero país de origen es Egipto, del cual fueron expulsados a causa de persecuciones guerreras refugiándose en la India. Aunque según Steingress, la Historia no menciona a los gitanos hasta el siglo VI, recogemos la cronología que el mencionado autor realiza para poder encuadrar la cartografía³⁹⁵ sobre el nacimiento y expansión de los gitanos y lo gitano:

- Siglo VI
- Año 835: *Aparecen en Amazarbos (Cilicia).*
- Año 1300: *Aparecen en Creta. Probable llegada al Sur de España de algunos grupos procedentes del Norte de África.*
- Año 1417: *Penetran en Europa por el valle del Danubio y se esparcen por el continente. (El vulgo les llama “tártaros” y los italianos, “cianos”).*
- Año 1420: *Aparecen en Baviera.*
- Año 1427: *Aparecen en París.*
- Año 1452: *Penetran en España, por la ruta del litoral catalán.*
- Año 1499: *Los Reyes Católicos dictan la primera pragmática ordenando el destierro de los gitanos que no abracen oficio.*
- Año 1500: *La Dieta de Augsburgo les expulsa del Sacro Imperio Germánico.*
- Año 1528: *En España se renuevan las disposiciones reales contra los gitanos vagabundos, ordenando que sean enviados a servir en galeras.*
- Año 1560: *Felipe II dicta reglas para que los gitanos se establezcan en las villas y lugares y abandonen su vida montaraz. Esta orden dio lugar a la formación de “gitanerías”, barrios separados habitados por gitanos, al modo de juderías o ghettos.*

³⁹⁵ Elaboración propia y Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. pp.153-157.

- Año 1591: *Se recrudece la persecución de los gitanos insumisos.*
- Siglo XVII: *Se registran las más duras persecuciones contra esta raza.*
- Año 1610: *Se presenta a las Cortes un memorial en el que se constan multitud de inculpaciones contra los gitanos.*
- Año 1.630: *La zarabanda es prohibida por el Consejo de Castilla por considerarla licenciosa. La guajira posee particularidades propias de la zarabanda y es probablemente la misma zarabanda de los siglos XVI y XVII repatriada a Andalucía después de un largo periodo de aclimatación en ultramar³⁹⁶.*
- Año 1745: *Se renueva la orden anterior. Las persecuciones alcanzan los grados más extremos. Se impone pena de la vida a toda banda errante.*
- Año 1749: *Se les prohíbe que hablen su lengua. Se les prohíbe igualmente ocuparse de los oficios de herreros y esquiladores forja de herraduras, venta y trueque de caballerías, compraventa de alhajas y decir la buenaventura.*
- Año 1775: *Se condena a obras públicas y al servicio militar en América a todos los gitanos no sedentarios.*
- Año 1783: *Terminan las persecuciones. Carlos III inicia una política comprensiva y humana con los gitanos. Establece la situación jurídica de estos como idéntica a la de los españoles, sujetos a las leyes ordinarias. Indulta de sus delitos anteriores a los que fijen su domicilio y adopten oficio o profesión honesta, y renueva las prevenciones contra los que no abandonen el traje, lengua y modales gitanos.*

Se cree que la primera vez que entraron en España fue en 1300, procedentes del norte de África, pero sólo se sabe con certeza de su infiltración en nuestra península a partir del año 1452 a través de la costa catalana. Estas tribus de origen egipcio, denominados igualmente *egipcianos*,

³⁹⁶ Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. p.132.

cíngaros y bohemianos, traían sus costumbres, sus ceremonias, sus supersticiones, y, también, su música. Instalados en Andalucía, se formaron dos núcleos importantes, uno de ellos en Granada, y otro en el barrio de la Cava, de Sevilla³⁹⁷. No se ha podido saber aún cómo eran los cantos primitivos gitanos; pero es indudable que de la convivencia con los andaluces se formó una nueva escuela popular, conocida con el nombre de *flamenca*, denominación que ha perdurado hasta nuestros días, ya que aún hoy se siguen considerando como *flamencas* a las personas que se dedican al flamenco.

Lafuente indica en unas personales reflexión su parecer sobre la inclusión de los gitanos en la cultura de aquí:

*“Yo creo que cuando la andaluza se viste de gitana para afirmar su propia personalidad y epatar al forastero, lo hace para vengarse, inconscientemente de un mundo que tiende más a la uniformización, al desabrimiento, al tipo estándar”*³⁹⁸.

*“La más deliciosa leyenda sobre el origen de los gitanos la escuché de labios de un “rom-kelderar”. Mi abuelo –me explicó– me contaba que los gitanos no descendemos de Adán y Eva, sino de Adán y de una mujer gitana que le acompañó en el Paraíso antes que Eva. Según la teogonía semita, fue Lilita y no Eva la primera compañera de nuestro primer padre, antes que Jehová formara parte a Eva de una de sus costillas”*³⁹⁹.

“El verdadero origen de los gitanos, aun admitiendo la irrefutable indostánica de su idioma y de algunas de sus

³⁹⁷ El Debate, 03-05-1936.

³⁹⁸ Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.20.

³⁹⁹ *Ibidem*. p.24.

*costumbres, hay que buscarlo, creo yo, en el Egipto anterior a las conquistas de Alejandro*⁴⁰⁰.

Por otra parte, encontramos en el mismo autor la siguiente aseveración:

*“El nombre vernacular de los gitanos “rom”, o “romné” es el mismo que se aplicaban los remotos habitantes del Egipto dinástico; los “rometu” u hombres, en contraposición a los bárbaros o extranjeros. Los “rometu” se consideraban a sí mismos la Humanidad, con exclusión del resto del género humano. En Romenher, primitivo nombre de Heliópolis, colocaba el mito egipcio la aparición de Ra como monarca. Dicha ciudad era considerada como residencia de los antepasados”*⁴⁰¹.

Como hemos mencionado, durante décadas se los aisló del resto de los habitantes, obligándolos a vivir en barrios al estilo de las juderías, hasta que Carlos III suavizó estas medidas y les permitió ejercer oficios como a los demás ciudadanos⁴⁰².

Hacia 1915 las voces y el cante se clasificaban de la siguiente forma: cante bien, cante gitano, cante con rajo, cante bonito.

- *Cante bien*: al cantaor, sin ser gitano, demostraba cualidades en su estilo.
- *Cante gitano*: cante que no se deja llevar por ningún énfasis.
- *Cante con rajo*: sin ser cante gitano denota los caracteres de éste.
- *Cante bonito*: se le comienza a denominar así en los inicios de la decadencia de la pureza del flamenco.

⁴⁰⁰ *Ibidem*. pp.24-25.

⁴⁰¹ *Ibidem*. p.25.

⁴⁰² *Op. Cit.* AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.203.

Los cantes del flamenco subdividen a este a su vez en *cante grande* y *cante chico*.

- *Cante grande*: agrupa a todos aquellos cantes antiguos que poseen dificultad técnica propia de su ejecución.
- *Cante chico*: engloba las coplas flamencas (solearillas, livianas, tientos, tangos y bulerías) y las coplas andaluzas influidas por el flamenco (fandangos, nanas, mirabrás, romeras, alegrías, caracoles, sevillanas, campanilleros, peteneras, tanguillos, y cantares desaparecidos como ole, jaleos de Cádiz, jerigonza o zapateado).

El flamenco, es la música preponderante en la cultura popular española pero, sobre todo, en la cultura andaluza. De ahí que hayamos decidido dedicar un capítulo a buscar diferencias y analogías con el género de la copla, también denominada primeramente canción andaluza y, posteriormente, canción española, no resultando correcta esta denominación.

El flamenco *puro* había pasado de moda en los primeros años del siglo XX y, aunque tiempo después le ayudaría el cuplé a superar su ostracismo. Son tiempos en los que la explotación comercial de la canción va encaminándose por cauces preindustriales.

Desde hace siglo y medio⁴⁰³ el término flamenco viene siendo aplicado también como adjetivo elogioso para definir esas individualidades que se destacan de la masa por su temperamento abierto, generoso, rebelde y fanfarrón, todo corazón y calor humanos.

Se da entonces en llamar *flamencas*, como hemos mencionado más arriba, a las personas que se comportan en la vida de un modo gallardo, arriscado y liberal, un poco heroico y otro poco bohemio, dispuestas siempre a ir a contrapelo del ambiente si ello es condición precisa para no renunciar a la propia autenticidad, revela elocuentemente hasta qué extremos ven los andaluces en el gitano puro tradicional el arquetipo de unos rasgos

⁴⁰³ El autor se encuentra cronológicamente en 1955.

temperamentales que le son entrañablemente afines. No hay que ver, pues, en la palabra *flamenco* la simple denominación de una forma peculiar de cantar y bailar, sino también la alusión a una psicología, una actitud ante la vida y hasta nos atreveríamos a decir, una cultura⁴⁰⁴.

En la actualidad, el vocablo *flamenco* está aceptado comúnmente y con ello evitaremos confusiones entre algunos términos como los que veremos en las siguientes líneas. Sirva de ejemplo la distinción entre *cante jondo* y *cante flamenco*⁴⁰⁵.

Cante *jondo* es considerado el conjunto de copla de acento melódico que poseen todas las formas clásicas del flamenco puro. Dada la especialización del término, *Diccionario de Música Gran Vox* nos facilita la definición: “*Modalidad del canto flamenco con marcada expresividad y “hondura”. Arranca con un ¡Ay! obsesivo y desgarrado para avanzar con una melodía que por lo general se desarrolla en un intervalo de sexta. El acompañamiento lo hacen una o varias guitarras mientras los asistentes animan al cantaor con palmas y olés*”⁴⁰⁶.

En un principio, el cante *jondo* era el cante cargado de un mayor y más profundo sentimiento⁴⁰⁷. Pero resulta curioso cuando nos “encontrarnos con la paradoja de que todo cante *jondo* es *flamenco*, aunque no todo cante *flamenco* es *jondo*”⁴⁰⁸. El *jondo* es el cante considerado más fidedignamente

⁴⁰⁴ Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.29.

⁴⁰⁵ Según Pedro Echevarría Bravo, el vulgo quien denomina a los “cantes” como “flamencos”, es decir, “cantes flamencos”. Echevarría Blanco, Pedro en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960. p.54.

⁴⁰⁶ *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. p.167.

⁴⁰⁷ Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.38.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

flamenco o de los gitanos, el de mejor “decir”⁴⁰⁹. Se produce una incertidumbre manifiesta con la división de lo que algunos dieron en llamar *cantes grandes*, asociados con el cante jondo; y *cantes chicos* encuadrados dentro del flamenco. Los más conservadores achacan al cante actual una progresiva pérdida de pureza. Destacaremos también que las coplas del pueblo gitano son también fruto de la improvisación y su métrica se asemeja exactamente al de los cantos españoles. La rama épica del romance, de la cual proceden, por derivación, las coplas, se ha ido sintetizando. He aquí de donde surgirá lo que se daría en denominar “pellizco” y que tiene que ver con el estremecimiento, una de las notas que distinguen lo folclórico de lo flamenco. La metáfora será el instrumento del cual se derive el drama y el castellano sustituirá al caló, produciéndose una asimilación entre lo popular a secas y lo flamenco, ya que las lentas asimilaciones por diversas vías abocarán a algo nuevo. El cante jondo es la exteriorización lírica bajo cuyas formas se manifiesta esa soterrada corriente espiritual que no halló cauce por donde discurrir ni campo donde fructificar. Es el lamento, el epigrama o la máxima sentenciosa con que se desahoga un espíritu vencido pero no aniquilado. Sus coplas son, o estoicas cuchufletas o trenos patéticos de los que, sintiéndose por alguna íntima razón elegidos de Dios, se sienten también elegidos por el destino para soportar todos los fracasos, todas las impotencias, todas las frustraciones. Es un canto de grandes señores en exilio espiritual⁴¹⁰. Murillo Jenero posee una visión más visceral de lo que es el cante, ya que para este estudioso, siempre brotará junto a la guitarra. La canción surge de la orquesta aunque primitivamente se acompaña de la guitarra y se admita que a veces se cantara sin acompañamiento alguno. El

⁴⁰⁹ Decir: *cantar con un estilo peculiar e imprimiendo al cante intimidad y plenitud*. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.113.

⁴¹⁰ *Ibidem*. p.30.

único elemento común a ambos es uno que puede hallarse a través de toda la ibérica piel de toro, de punta a punta: la copla⁴¹¹.

Hemos subrayado que lo más *jondo* participa de la pasión individual y elude la historia concreta. Pero lo cierto es que, en ocasiones, esa historia se trasluce directa o comparativamente. Esto nos conduciría a una curiosa coincidencia entre el reflejo de la marginación gitana y el de la marginación liberal, política, y socialmente hablando, también reflejo de la simpatía de algunos hacedores anónimos de coplas por la aventura frustrada de quienes eran combatidos por los absolutistas.

Los cantes según la clasificación⁴¹² atribuida a Martínez Torner⁴¹³ es la siguiente:

- CANTE JONDO O GRANDE, considerado como el más puro y antiguo:
*Seguiriyas*⁴¹⁴ *gitanas y playeras – Soleares.*
- CANTE que, aunque dentro del jondo o grande, no se le considera tan puro como el anterior:

⁴¹¹ Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.46.

⁴¹² Según Steingress, de esta clasificación destacamos que los cantes más representativos son martinete, debla, caña, soleá y seguiriya y que se hallan en desuso corridos, polos, tonás, carceleras.

⁴¹³ Echamos en falta el *verdial* dentro de esta clasificación del flamenco. El palo denominado *verdial*, supone una música étnica mediterránea de la que se tiene constancia desde a.C. La clasificación ha sido recogida de Echevarría Bravo, Pedro en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960. p.56.

⁴¹⁴ Al no existir unanimidad de criterio, precie el lector las distintas variantes que estamos recogiendo del término, siendo la denominación original *seguidilla*. Siguiriya: las *siguiriyas* son el exponente máximo del cante jondo y gitano; son la culminación y síntesis del cante flamenco. Su música es triste y los temas principales de sus coplas con la muerte y los sufrimientos del hombre. En un principio se llamaba a la seguiriya "*playera*" ('plañiera', plañidera) y también "seguidilla gitana", "a fin de distinguirla de otra seguidilla corta, muy en boga durante el siglo XVIII, que se cantaba para acompañar un baile, más castellano que andaluz". Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfaro. Sevilla, 1984. p.203.

Solearillas – Polos – Cañas – Medias Cañas – Debla – Toná chica – Toná grande – Livianas – Martinetes – Serranas – Cables – Carceleras – Javeras – Fandangos.

- CANTE FLAMENCO:

Rondeñas – Malagueñas – Granadinas – Peteneras – Tientos – Bulerías – Chuflos – Marianas – Farrucas – Fandanguillos – Cartageneras – Murcianas – Tarantas – Alegrías – Sevillanas – Tangos.

- De todos ellos, los llamados cantes sin guitarra son:

La debla – Saeta⁴¹⁵ – Toná grande – Toná chica.

- Con acompañamiento de guitarra, pero sin baile:

La petenera – La caña – El polo – La soleá – La seguriya – La serrana – La rondeña – La javera.

- Cantes llamados por *alegrías* para bailar:´

La sevillana – La alegría – La bulería – El tango.

- Cantes llamados de Levante:

La tarántula (sic) – La malagueña – La murciana – La cartagenera – El fandango – El fandanguillo.

⁴¹⁵ La saeta fue originariamente canto litúrgico colectivo. Antiguamente el desfile de las procesiones de Semana Santa era acompañado por el canto coral de los propios fieles que entonaban salmos. De aquellos salmos debió desprenderse la saeta antigua, en la zona de Granada, la cual poseía un profundo sabor litúrgico y no estaba contaminada por el jondo. La actual saeta, en sus modalidades predominantes (martinete, seguriya y soleá) se forjó en las escuelas de Jerez y Sevilla. Cfr. Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.137.

Por otra parte, el origen de la saeta se atribuye a los Rosarios de la Aurora, en el siglo XVIII, cuando los devotos y campanilleros comenzaron a cantar trovos. Aparecido en *El Debate*, 09-04-1933.

E igualmente recogemos la definición del vocablo Saeta: *cantar religioso andaluz, que entona en las procesiones de Semana Santa un cantaor, o cantaora, sólo y sin acompañamiento alguno. Texto y melodía rezuman una tristeza honda brotan con carácter espontáneo e improvisado, en tono menor y con unos intervalos cortos de terceras o de cuartas que crean una singular densidad dramática. Diccionario de Música Gran Vox. Bibliograf. Barcelona, 1999. p.257.*

No olvidemos que se considera que el cante flamenco es una mezcla de los vocablos “castizo”⁴¹⁶ y “flamenco”, que tienen en el sur acepciones sinónimas. Aunque “castizo” se suele aplicar a lo madrileño.

En 1922 se publicaría el libro *Cante Jondo, seguriyas gitanas, soleares y soleariyas*⁴¹⁷ de Gabriel María Vergara, donde se recogen una serie de coplas flamencas, muchas de las mismas, mostrando similares formas a las que mostraban en las composiciones más antiguas, aunque algunas veces mostraban ligeras variaciones⁴¹⁸.

En el cante hemos de hacer hincapié en la importancia de la letra y escapar, aunque a veces, es imposible de los farfullos⁴¹⁹, al escribir: “*Una de las maravillas del cante jondo, aparte de lo esencial melódico, consiste en los poemas*”⁴²⁰. Poemas que nos dan su lección en doble sentido: por la suma economía de su lenguaje y por la intensidad, gracia y vitalidad de su contexto. Así, texto y tono constituyen el crisol inconfundible de la copla flamenca.

⁴¹⁶ (De or. inc.; cf. lat. *casticēus, esp. casta).

1. adj. *De buen origen y casta.*

2. adj. *Típico, puro, genuino de cualquier país, región o localidad.*

3. adj. *Dicho del lenguaje: Puro y sin mezcla de voces ni giros extraños.*

4. adj. *Dicho de un animal: Muy prolífico.*

5. adj. Par. *Dicho de un hombre: Muy prolífico.*

Disponible en :

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=castizo
[Consulta: 11-01-2011].

⁴¹⁷ Soleariya: *soleá de tres versos, de los que el primero suele ser de tres sílabas. También se llama soleá corta.* Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas.* Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.203.

⁴¹⁸ Para ampliar el lector la información sobre estas coplas, le remitimos a Vergara Martín, Gabriel María. *Cante Jondo, seguriyas gitanas, soleares y soleariyas.* Extramuros. Madrid, 1922.

⁴¹⁹ Farfulleros (farfullos): *glosolalias que se introducen en algunos cantes, tales como lerelerele, tirititrán, trájilitrájilitrá, etc.* Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas.* Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.119.

⁴²⁰ En la copla flamenca se lleva a cabo un aprovechamiento de todos los recursos estilísticos que estructuran los diversos niveles del lenguaje poético y, en el campo semántico, configuran las letras de los cantes como universos portadores de un rico potencial expresivo.

El acompañamiento de palmas⁴²¹ es común en los países orientales y su origen se remonta a Egipto. Los gitanos lo han cultivado siempre. Y, como ya hemos mencionado el movimiento de las manos marca el *ritmo* de las palmas en el flamenco: palmas claras⁴²² y palmas sordas⁴²³.

El cante flamenco se presenta actualmente como el resultado de la evolución de un fenómeno cultural y musical que comienza a tomar forma en la Andalucía de finales del siglo XVIII. Las bases de forma y melodía del flamenco se derivan del folclore andaluz, siendo el origen local de muchos de los palos o cantes que se forman el compendio de formas flamencas se hallan principalmente en las regiones de Granada, Sevilla, Cádiz y Málaga, además de ramificaciones en zonas limítrofes a la andaluza, como Murcia y Extremadura.

Respecto a la copla en el flamenco, el repertorio de las situaciones y sentimientos está presente en la copla flamenca, y esta evidencia exige intentar una cierta sistemática de ese cuadro psicológico. En sus letras, pobreza, dinero y las diferencias sociales nutren los temas innatos, pero también, lo que hace que el hombre no sea, simplemente, un vencido. Lo minero encarnaría la vivencia de una clase muy específica del proletariado, mientras que lo más común, desde la perspectiva sociológica será la presencia de la marginación, es decir, de la conducta delictiva forzada por la necesidad y el hambre. Signos acompañantes de sentimientos similares son las maldiciones, agravios y amenazas, cuyas pruebas serían muy numerosas. Otro de los motivos básicos en que se funda el argumento del cantaor es la madre, ya que hay una inclinación muy marcada hacia el matriarcado, a la figura de la madre, su ausencia o su pérdida. Así, la

⁴²¹ Palmas: *el acompañamiento del cante se lleva con la guitarra, con son y jaleo. Es el son llevado por las palmas, de diferentes calidades (redoblás o encontrás, con contrapunto rítmico; sordas, acompañantes del cante; naturales. Ibidem. p.163.*

⁴²² Aquellas que se realizan con la palma de la mano plana, buscando *ritmo* y *compás* las palmas claras.

⁴²³ Se realizan con las manos en forma convexa, otorgan un sonido grave y amortiguado, y se suelen tocar par acompañar los cantes flamencos a la guitarra.

concepción del trabajo como “castigo” no se da en ninguna copla flamenca. Entiéndase la acepción como *coplilla*, ya que son muy parecidas o similares en estructura a las coplas recogidas por *Demófilo*.

Pero no olvidemos en cuanto al nacimiento y desarrollo del cante o la copla flamenca, que hay que reconocer que se trata de una cuestión aún sin dilucidar. Para los flamencólogos Ricardo Molina, Fernando Quiñones y Félix Grande, entre otros, el cante y, por tanto, su letra, arranca del encuentro entre la cultura gitana y morisca, por lo que según estos autores, la ascendencia se remonta a las mezcolanzas, pero sin descartar, consecuentemente, que a este fenómeno de aculturación, no poco compleja, contribuiría lo andaluz asimilado. Apunta Brenan que hay, para él, dos ideas sobre la copla: una positiva y otra negativa. La positiva es “*la distinción que se establece entre “cante jondo” (cantes chicos) y “cante flamenco” (cantes grandes)*” y la negativa es “*la influencia que han ejercido sobre la copla los cantaores profesionales*”⁴²⁴. La copla, en su *quejío*, se alimenta de lo eternamente humano. En las últimas décadas, algunos cantores, preocupados por la evolución de su arte, quizá hayan promovido la protesta social actualizada. Pero, en definitiva, la tradición ha dominado en este campo. Tradición que unos poetas conocidos imitan y que otros anónimos aportarían, lo cual mantendría y mantiene al argumento de los cantes.

Se distingue en el universo del cante lo que es gitano, y en donde abundan el amor y la muerte, de lo que procede del folclore andaluz, en el que se aprecia un equilibrio entre lo humano y lo estético. También tenemos el romance primitivo como raíz de las tonás⁴²⁵, y la unión del cante y el folclore andaluz, sería desde el principio, determinante en cuanto explica este género musical y literario, no resultando todo espontaneidad en este

⁴²⁴ Puede el lector ampliar más información en Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. p.35.

⁴²⁵ Tonás: *cante flamenco básico, del que descienden probablemente las siguiriyas, livianas, saetas y otros muchos cantes*. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.217. Las tonás están consideradas el primer palo del flamenco.

proceso. En las letras se podrá diferenciar la improvisación proveniente de un autor culto.

2.7.2. El baile.

Durante la investigación llevada a cabo encontramos el DECÁLOGO DEL BUEN BAILAR⁴²⁶ el baile flamenco, y dado su interés, decidimos recogerlo.

1. *Bailar en hombre.*
2. *Sobriedad.*
3. *Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.*
4. *Las caderas, quietas.*
5. *Bailar asentado y pastueño.*
6. *Armonía de pies, brazos y cabeza.*
7. *Estética y plástica sin mixtificaciones.*
8. *Estilo y acento.*
9. *Bailar con la indumentaria tradicional.*
10. *Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.*

La danza es una de las expresiones más antiguas del ser humano. [...] La mímica es un inicio de ella. La imitación de animales [...] conduce al hombre a los primeros movimientos representativos. Más tarde, la caza, la guerra y los sentimientos eróticos y religiosos aumentaron las formas de expresión corporal a través del movimiento por un son, ya que los griegos practicaban en sus primeras danzas, que tenían por fondo un coro de palmas⁴²⁷. Respecto al origen de nuestros bailes, sin duda su procedencia es griega y oriental. En ese movimiento de la civilización de Oriente hacia Occidente, los pueblos orientales nos transmitieron elementos de su cultura.

⁴²⁶ El *Decálogo del Buen Bailar* se ha incluido dado su interés. Cfr. AA.VV. *Teatro, circo y music hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.207.

⁴²⁷ *Ibidem*. p.191.

El baile o danza fue uno de estos elementos, que cada pueblo o grupo étnico recibió, adaptándolo a sus costumbres modificándolo con las aportaciones propias y autóctonas. Dentro del baile flamenco se dan dos clases o estilos: el propiamente *flamenco* y el *de raíz andaluza*. Las formas más características del primero son alegrías⁴²⁸ soleares, tientos, tangos, jaleos⁴²⁹ y zapateado. Dentro de un grupo especial⁴³⁰, erróneamente considerado como *gitano puro* deben situarse las alboreás⁴³¹, roas, cachuchas, mosca, zorongo y otras coplas y bailes adoptados por los gitanos pero de inequívoca genealogía española. Las seguirillas no se bailaban antiguamente. En cuanto a la zambra es un producto mixtificado de los gitanos granadinos y se basa en los tientos antiguos.

El baile andaluz se clasifica en dos grupos hermanos, pero con notables variaciones: los llamados de “palillos” y los que se distinguen con el apelativo de “flamencos”. Ambos para su ejecución se hacen acompañar del canto y la música⁴³². Comprende las danzas representativas de Andalucía: sevillanas⁴³³, malagueñas, verdiales o fandangos camperos, vito y fandangos de carácter rural.

⁴²⁸ Steingress considera la *alegría* el palo matriz de todo el repertorio clásico del flamenco.

⁴²⁹ Jaleo: es una especie de expresión y desahogo del auditorio que prorrumpe en monosílabos o en términos admirativos, ganado por la emoción de un momento destacado de la ejecución artística. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.139.

⁴³⁰ Steingress, Gerhard. Sobre flamenco y flamencología. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. p.136.

⁴³¹ Alboreá: nombre con que se designa un tipo de cante flamenco. Es un cante de bodas gitano-andaluz. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.63.

⁴³² Losada Campos, Antonio en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.49.

⁴³³ Para el autor las sevillanas no son un *palo* del flamenco, más bien las considera una alienación. Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. p.143.

La música española de ballet y concierto están inspiradas en su mayor parte en temas gitanos: el pseudoandalucismo del folklore es pura exaltación del gitanismo; si el deber de la hospitalidad obliga a un andaluz a mostrar al visitante lo más típico de la localidad, no dudará un momento en llevarle a la cueva o la venta donde bailan gitanos; los vocablos *castizo* y *flamenco* tienen en el sur acepciones sinónimas ⁴³⁴, como hemos mencionado con anterioridad.

Como elementos tradicionales del baile andaluz destacaremos la utilización de castañuelas y palillos, aunque en la escuela de Cádiz era más frecuente la recreación acompañada de los brazos y manos. En el baile sin acompañamiento de castañuelas o palillos, antiguamente se mostraban los cantes acompañados de agrupaciones instrumentales compuestas por guitarra, laúd, vihuela, viola y pandereta. El uso de panderetas y panderos se asemeja al de sirios e indostanos con el *gatha* o pandero pequeño ⁴³⁵. El baile flamenco es la forma expresiva que resultó en España de la mixtificación de sus bailes al fundirse con los estilos mozárabes, así como la transformación a su terreno a los aires patrios. Esto no significa, ni mucho menos, que los mejores intérpretes del flamenco hayan sido o tengan que ser gitanos ⁴³⁶.

Respecto al *zapateado* ⁴³⁷, es heredero de las formas de baile popular andaluz del siglo XVI. La zarabanda, de cuya técnica no se conoce nada exactamente, debió constituir seguramente un caso típico de adaptación

⁴³⁴ Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.18.

⁴³⁵ Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. p.143.

⁴³⁶ AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.203.

⁴³⁷ Zapateado: toma su nombre del juego sonoro al percutir el suelo con los pies, a partir de unas posiciones básicas, jugando con el taconeo. En el siglo XIX, es un baile vivo y ágil para mujeres, con alternancia del taconeo característico con pasos de escuela. Más tarde, evoluciona hacia un baile de hombres sobrio, con los pies. Desde el nacimiento del flamenco aparece ligado a este estilo. Extraído de Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2003. pp. 1014-1015.

gitana de aires musicales orientales. Su nombre se asemeja al de una danza siríaca denominada “serbend”. Las primeras danzarinas que la bailaron recibieron el nombre de “troteras” y eran judías, moriscas y gitanas, todas proscritas⁴³⁸. Sirva como ejemplo cinematográfico, que en los cortometrajes de Alice Guy, *El Tango* (1905), se muestra a una mujer bailando tangos flamencos y en *La malagueña y el torero* (1905) bailando una bailaora y un torero unas malagueñas y ambos bailan tocando unas castañuelas.

En las trayectorias de las artistas que siguen a continuación encontraremos muchas hibridaciones de los estilos musicales que hemos referenciado y, en algunos casos, su relación con el mundo del toro. Si Alice Guy fue una precursora del cine, las intérpretes que siguen son pioneras de la canción hecha en España.

- ***La Argentinita.***

Encarnación López Júlvez (Buenos Aires, 1898 - Nueva York, 1945).

Hija de emigrantes españoles fue coreógrafa, bailarina y cantante folclórica. A *La Argentinita* podemos atribuir también la renovación de la copla tras el revolucionario espectáculo *La copla andaluza*. Su aportación a la danza sería y notable, sabiendo combinar canción y baile en sus espectáculos.

Los espectáculos que presentó esta artista en los años treinta con su compañía de bailes español tendrían como eje estas canciones en las que, para la grabación de las mismas Lorca acompañaría al piano a la artista en aquellas grabaciones históricas y también en algunos homenajes públicos.

El mítico torero Ignacio Sánchez Mejías, que mantenía una relación estable con la artista y ya que se hallaba separado de su esposa Dolores, a

⁴³⁸ Steingress, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998. p.142.

su vez hermana del torero José Gómez Ortega *Joselito El Gallo*, fue el impulsor de varios espectáculos de su pareja, firmando algunos libretos con el pseudónimo de Jiménez Chávarri. En el espectáculo *Las calles de Cádiz* (1933), con libreto firmado por el seudónimo del matador y promovido por éste, las canciones ya no sonaban en ambientes de tabernas y cafés cantantes, sino en el marco de un teatro prestigioso, con coreografías bien estudiadas, un gran cuerpo de bailes, argumento literario e indiscutibles artistas que Sánchez Mejías contrataría en un viaje a Jerez, como Juana Vargas de las Heras *La Macarrona* y Magdalena Seda Loreto *La Malena*.

Ignacio Sánchez Mejías, tras su cogida en el ruedo el once de agosto de 1934 y fallecer dos días después, dejaría a *La Argentinita* sumida en una profunda tristeza. Esto unido al fusilamiento de Federico García Lorca, haría que durante la guerra civil la artista viviese en París, mientras actuaba por varias capitales europeas. Después se instalaría en Nueva York, donde fallecería y sus restos después serían trasladados a España. Sus canciones dejaron de escucharse hasta bien entrados los años cincuenta.

Intervendría en el filme *Flor de Otoño* (1916) a las órdenes de Mario Caserini. En 1923, sería llevada al cine por primera vez *Rosario la cortijera* (1923) del incombustible José Buchs, con *La Argentinita* y Elisa Ruiz Romero en los papeles protagonistas de esta versión muda. En 1935, ya en el sonoro, la película del mismo título sería protagonizada por Estrellita Castro y dirigida por León Artola. Además, la de José Buchs consistiría en el primer filme producido por la Films Española, de reciente creación.

La Argentinita conocería a Federico García Lorca en 1919 con quien desarrollaría una estrecha amistad⁴³⁹, y junto a quien en 1931, grabaría cinco discos con diez canciones que el poeta de Fuentevaqueros había ido

⁴³⁹ García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Tomo I. Madrid, 1975. *Passim*.

recogiendo en sus continuos viajes por tierras andaluzas, extremeñas y castellanas de boca de gentes del campo para él transcribirlas. Estas grabaciones resultaron ser un éxito y fueron recogidas en la colección *Canciones Españolas Antiguas* (La Voz de su Amo, 1931). Sería hermana de la bailaora Pilar López⁴⁴⁰ artista muy conocida por actuar en el espectáculo *Las calles de Cádiz* de la primera.

- **Consuelo Reyes.**

Consuelo Araujo de los Reyes (1904 - 1978).

No se conservan muchos datos de esta artista. Cantaora y bailaora de sangre gitana, estuvo casada con Cayetano Ordóñez Aguilera *Niño de La Palma* y nacieron seis hijos de esta unión. Los cinco varones dedicados al mundo del toro. El tercero fue Antonio Ordóñez, padre de Carmen y Belén Ordóñez y, por tanto, Consuelo Reyes fue abuela de estas. Otro de los hermanos fue *Juan de La Palma*, quien fuese primer marido de Paquita Rico.

Esta artista rodó tres películas: *La reina mora* (1922) dirigida por José Buchs y basada en la zarzuela en tres cuadros con libreto de Serafín Álvarez Quintero y Joaquín Álvarez Quintero y música del maestro Serrano. En el filme intervino Antonio Gil Varela, más conocido como *Varillas*; *Don Quintín el amargao* (1925) dirigida por Manuel Noriega y junto a Pedro Elviro *Pitouto*, basada en la obra de Carlos Arniches; y, por último, *Cabrita que tira al monte* (1926), filme dirigido por Fernando Delgado.

⁴⁴⁰ A Pilar López se la cataloga casi siempre como la continuadora de su hermana, Encarnación López *La Argentinita*. [...] Era la primera compañía seria que se veía de baile nacional. Cfr. AA.VV. Teatro, circo y *music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.215.

- **Custodia Romero *La Venus de Bronce*.**

Custodia Cortés Romero (La Carolina, Jaén, 1905 - La Carolina, Jaén, 1974).

Bailaora de escasa trayectoria cinematográfica, sólo protagonizaría dos filmes: *La medalla del torero* (1924) de José Buchs con argumento de José María Alcaide de Zafra. Un filme de corte taurino y andaluz. En la cámara, el fotógrafo José María Maristany. Protagonista también un matador de toros: José García *El Algabeño*, uno de los grandes maestros junto a Marcial Lalanda, unido a María Comendador y su esposo José Montenegro, Modesto Rivas y Tina de Jarque, triple muy conocida entonces.

Seguiría *Isabel de Solís: reina de Granada* (1930), película de temática histórica, que como la anterior protagonizada por esta artista, y que estuvo dirigida por José Buchs.

La Venus de Bronce también estrenaría el pasodoble *Manolo Reyes*, uno de los primeros éxitos del maestro Quiroga.

- **Mariquilla Ortega (¿? - ¿?).**

Nuevamente escasez de datos sobre esta bailaora. Lo más que sabemos sobre la misma es su intervención en *Santa Isabel de Ceres* (1923), película dirigida por José Sobrado de Onega, con las interpretaciones de Aurora Redondo y Manuel Luna, entre otros.

Estuvo basada en la novela de Alfonso Vidal y Planas, que luego fue adaptada luego al teatro por el propio autor, y donde se narra el amor de un pintor por una prostituta a la que intenta redimir. Posee contenido autobiográfico, ya que también escritor se casó con Elena Manzanares, a quien conoció en un prostíbulo.

- **Mariemma.**

Guillermina Teodosia Martínez Cabrejas (Íscar, Valladolid, 1917 - Madrid, 2008).

Bailarina y coreógrafa formada en ballet en París, en el Théâtre du Chatelet, en sus inicios fue conocida como *Emma*, hasta que en 1936 compuso su primera coreografía, para *El amor brujo* de Falla.

Mariemma, es citada aquí por su aparición en *Boy* (1926) de Benito Perojo, de la que únicamente se conserva un fragmento de escasos metros.

2.7.3. Los cafés cantantes.

Aunque muchos autores suelen hablar de los cafés cantantes como sinónimo del *café-concierto* o *café-concert*, lo cierto es que no son “hermanos”. En los primeros primaba el *flamenco*, mientras que en los segundos se cultivaban los *géneros frívolos*.

La aparición de los cafés cantantes, también denominados erróneamente por su raíz y grafía francesa *café-concert* posee un carácter esencialmente comercial y lucrativo para sus dueños. Con su auge se busca dar a conocer los cantes y bailes antiguos de Andalucía, mediante la figura de los cantaores⁴⁴¹ y bailaores profesionales, cantes que hasta la aparición de estos locales, no se manifestaban, interpretaban o ejecutaban fuera de pequeños círculos eminentemente familiares. Al trascender de esta forma la ejecución se permite que un nutrido grupo de espectadores pudiese presencia de los cantes y bailes.

La pregunta es planteada y a su vez igualmente respondida por Murillo Jenero: *¿Cómo era un café cantante?*⁴⁴²

⁴⁴¹ Los cantaores proceden de los juglares y músicos del medievo y se autodenominan por mote que hacen mención a su lugar de nacimiento.

⁴⁴² El texto en cursiva se ha creído conveniente citarlo. Cfr. Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. pp.8 y 9.

“Profusión de mesas y profusión de camareras grandes, viejas y gordas, destinadas, más que al servicio, a engatusar a los paletos, isidros, catetos o como quiera llamárseles, que sentaban sus reales en tan poco recomendable lugar. Ninguna señora que se preciara de medianamente virtuosa, por supuesto. Un aspecto⁴⁴³ de café antiguo, de barrio, de los que aún queda alguna muestra arqueológica hoy día sin convertir aún en banco. Un tablao⁴⁴⁴ y muchos espejos.

El espectáculo se componía de dos partes: en la primera, actuaban las “boleras”. Existía, por aquel entonces, una marcadísima diferencia entre lo bolero y lo flamenco, entre lo español y lo jondo, de tal forma que ninguna bolera hubiese osado bailar con guitarra ni ninguna “bailaora” amular a Terpsícore a los compases de la orquesta. (Menguada orquesta, toda vez que se componía de piano y si acaso, como un gran lujo, violín). Boleras y bailaoras tenían un solo rasgo en común: unos descomunales adornos, más o menos en forma de corazón, destinados a encubrir las pilosidades con que la Madre naturaleza dotó sabiamente a nuestras axilas. (Los depilatorios, como los “couplets”, anteriormente, también habían de llegarnos, con algunos años de retraso, de la perversa y vecina Francia). [...] La segunda parte del espectáculo en los cafés cantantes, consta únicamente del cuadro flamenco en su manera más tradicional y clásica, tal y como hoy cualquier extranjero puede verlo en “Zambra” de Madrid, en “El Duende” que regentan

⁴⁴³ Son locales relativamente pequeños (entre quince y veinticinco filas). Serrano, Carlos; Salaün, Serge (Eds.). *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Marcial Pons Ediciones de Historia. Madrid, 2006. p.195.

⁴⁴⁴ Tablao:

1. Tablado, dispuesto para la actuación de los cantaores, tocaores y bailaores.
2. Local o sala de fiestas dedicada exclusivamente a recitales del cante y baile flamenco.

Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.207.

Pastora Imperio y Gitanillo de Triana o en el "Cortijo del Guajiro" sevillano".

Y, según Blas Vega, la aseveración no difiere demasiado de la anterior, como recogemos a continuación:

"Los cafés cantantes que existieron entre los años 1847 y 1920 surgieron en razón lógica de unos hechos naturales. Por un lado, el auge toman en Europa los cafés con espectáculos musicales, no sólo como entretenimiento sino también como inquietud artístico-cultural. Por otro, la necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz. A lo largo de los setenta años de historia de los cafés cantantes, podemos decir que en su seno ocurrió de todo. Estos cafés no fueron ni mucho menos como los tenemos idealizados, porque las exigencias del público y del propio espectáculo ante el acontecer diario lo fueron forjando y, ante esos hechos, los artistas no pueden rebelarse. Es tema es polémico y tiene sus detractores y defensores y esto habría que verlo a la luz y análisis de la amplia documentación que ha motivado. Para la historia del flamenco creemos que el hecho es positivo, no sólo por su evolución, sino por su limitación al definir bien los géneros que integran el espectáculo. Por un lado la escuela bolera, y por otro lo autóctono andaluz al integrarse al nuevo género flamenco, con estilos que se crean y perfeccionan, quedando la guitarra como instrumento único y definitivo. Y eliminando hasta casi el olvido algunos estilos musicales, canciones andaluzas y ciertos instrumentos de acompañamiento: panderetas, violines, bandurrias, que por cierto ahora vienen a incorporarse de nuevo. Y aquel naciente flamenco no tardó en llegar a todos los rincones de España por la labor de difusión que consiguieron los cafés. Fue tal la aceptación, que rara fue la provincia española

que no contó con algún café cantante en su haber. Por las salas y tarimas de los cafés cantantes pasó junto a todo lo mejor y pero del género flamenco, el más insospechado, variopinto y abigarrado mundo de colores y sensaciones: circo, teatro, bailes americanos, franceses, exóticos, de agarrado y de escuela bolera, solistas musicales, lidia de becerros, magia, cinematógrafo, comparsas y chirigotas, cupletistas, coros, audiciones de Fonógrafo... Los cafés de Sevilla marcaron la pauta por las que se movieron los demás cafés. Nada menos que Pauloski, el opulento empresario del teatro de Moscú, vino a Sevilla en 1894, con el propósito de contratar las primeras cantaoras y bailaoras, a fin de introducir en Rusia estos espectáculos”⁴⁴⁵.

Los cafés cantantes eran locales donde se despachaban bebidas y se ofrecían recitales de cante, baile y toque flamencos. Permitirían intensificar la práctica del arte flamenco entre los profesionales y tendrían su auge en la segunda mitad del siglo XIX, llegando su decadencia en los años veinte del siguiente y pasado siglo. Representaban el lugar en que el cante, tras una primera época de exhibición restringida, aparece ante un público numeroso. En ellos el cante dejaría de ser un arte minoritario para alcanzar difusión y arraigo populares. Se instalarían siguiendo un modelo general: un salón lo más amplio posible decorado con espejos y carteles de toros, en el que además de las sillas y mesas destinadas al público se levantaba el tablao donde actuaban los artistas.

Estimularían la aparición de los cantaores profesionales, es decir, de los profesionales del cante⁴⁴⁶. El problema surge para los puristas del

⁴⁴⁵ Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Guillermo Blázquez Ediciones. Madrid, 2006. p.90.

⁴⁴⁶ El movimiento artístico conocido como la ópera flamenca tuvo una gran aceptación a nivel nacional, por lo que suponía la sustitución del café cantante por escenarios de

flamenco, para quienes es como si el cante fuese interpretado por funcionarios y no por espontáneos que saben cantar. Esta nueva clase profesional se extiende primordialmente durante la década 1870-1879 en tabernas y en los cafés cantantes de Sevilla, siendo en estos donde primero se popularizaría el flamenco de cante y baile. Llevaron a un público asiduo a las tabernas del cante, aunque comienza a generarse polémica entre los que veían en esta forma de ampliar los horizontes del cante una forma de pérdida de la pureza del cante antiguo de Andalucía y “a un proceso progresivo de gitanización”.

Si esto que denominamos “gitanización” suponía una pérdida de identidad para el cante antiguo, estos mismos cantes acusarían una mezcolanza al “andaluzarse”, por lo que supondría una aportación mutua. Por otra parte, tenemos a quienes ven esta apertura como una posibilidad de romper con el hermetismo a que estaba sometido el cante desde tiempos de los antiguos cantes del sur de España y se favorece su conocimiento para una mayor cantidad de público, aunque sea de forma imperfecta.

Hasta este momento el flamenco se cantaba y bailaba en tabernas, y nunca ningún intérprete hasta entonces había subido a un escenario. Pero el acervo cultural flamenco y andaluz era tan grande que no es de extrañar que personalidades como Manuel de Falla o Federico García Lorca, entre otros, profundizaran en la materia. También actuaban en los cafés cantantes, que casi habían desaparecido en su totalidad, ya que hacia 1926 una ley fiscal promulgada en España, gravaba con un impuesto del diez por ciento a los mismos; en cambio los espectáculos en espacios abiertos de más capacidad y más figuras en cartel, pagaban únicamente el tres por ciento, de tal manera que los cafés cantantes comenzarían a declinar.

mayores logros y posibilidades, como fueron los teatros y las plazas de toros. Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967.p.145.

Eran locales cerrados, con vino, aguardiente y mujeres, donde parece que el cante flamenco adquirió pasión por los partidarios del flamenco a los que atrajo, y esplendor por la cantidad de cantaores que surgieron. Y el cantaor, al practicar el cante con continuidad, fue adquiriendo y labrándose un oficio y un desarrollo de facultades, un interés de superación de cara a la competencia, con deseos de erigirse en figura, al cobrar más quien mejor cantaba. Así, el dinero entraría abiertamente en las funciones y es por ello que cada cantaor buscaría la forma de ganarse al público con su cante más artístico o racial. A pesar de este afán de individualismo, se crearían escuelas para enseñar a los nuevos. Así, las academias de baile son consideradas como los antecedentes más directos de los cafés cantantes.

En Barcelona, hacia 1890, surge, con cierta timidez al principio y en los *cafés conciertos* del Paralelo y en el *Eden Concert* y el *Alkazar Español*, este tipo de canción, importada de Francia, con letra picaresca o procaz y musiquilla retozona y trivial. Luego es en Madrid donde prolifera la novedad, primero en el Teatro Barbieri y extendida después a coliseos conocidos y a otros que se construyen expresamente: Salón Actualidades, Alhambra, Salón Bleu, Japonés, Romea Salón Rouge y Trianón Palace, marco este de la flor y nata del nuevo género. Luego, a principios del siglo XX, en la cultura española achaca un excesivo afrancesamiento, ya que el concepto de espectáculos y lo que engloba genéricamente el concepto-marco cultura se manifiestan en España importados directamente desde la vecina Francia”.

Cafés cantantes significativos son:

- a) Madrid: Café de Chinitas, Café de la Bolsa, Café de Atocha, Café El Imparcial, Café de La Magdalena, Café de la Marina, Café de la calle de la Victoria, y otros.
- c) Sevilla: Café de Silverio (derribado en 1954), Antiguo Café de Silverio, Café de El Burrero, Café de La Marina, Salón del Recreo,

Café del Arenal, Café de Las Triperas, Café Sevillano, El Kursaal, y muchos otros.

d) Málaga: Café de Chinitas, Café de Las Siete Revueltas, Café de La Loba y Café España.

e) Cádiz: Café de La Jardinera, Café del Recreo, Café del Perejil y Café La Filipina.

f) Jerez de la Frontera: Café del Conde, Café de la Vera-Cruz, Café de Rogelio y otros.

g) El Puerto de Santa María: Café del Navío, Café León de Oro, Café del Refugio y Café del Carbón.

h) Granada: Café de Cuéllar, Café Suizo, Café Granadino y Café del Callejón.

i) Almería: Café Santo Domingo y Café Lyon D'or.

j) Barcelona: Café Sevillano, Edén Concert y Café Villa-Rosa, entre otros.

k) Bilbao: Café San Francisco y Café de Las Siete Columnas.

l) Córdoba: Salón Recreo y Café del Gran Capitán.

m) Zonas mineras de Murcia y Jaén

n) Otros lugares.

Por su parte, en lo referente a los cafés cantantes de Sevilla, encontramos la siguiente cronología⁴⁴⁷:

Los primitivos cafés (1847-1880):

- Café de Los Lombardas, De los Cagajones, De Arenal, de Las Triperas, de Variedades, Sevillano, Lope de Rueda, La Alegría, Apolo, de la Escalerilla.

La edad de oro de los cafés cantantes (1881-1900):

⁴⁴⁷ Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Sevilla*. Editorial Cinterco. Madrid, 1987. p.97.

- Café de Silverio, del Burrero, Filarmónico, Café-Teatro del Centro, Gran Café Suizo, Sin Techo, San Agustín, de la Marina, de Los Carros, Café Cantante Sevillano, Café-Concierto Vista Alegre.

La decadencia. Los cafés del siglo XX (1900-1936):

- Café-Concierto Novedades, El Kursaal, La Bombilla, Salón Barrera, Salón Variedades, Ideal Concert, Salón Olimpia, El tronío,
- Neverías o cafés de verano: Gran Café y Nevería del Puente de Triana, Nevería-café El Buen Retiro, Café Nevería La Alegría, El Disloque (antes Venta taurina Laguna de los Patos). Se instalaban en Sevilla al aire libre, se ofrecían por el consumo, actuaciones de artistas flamencos, y hasta de cuadros enteros, aprovechando el cierre de algunos cafés durante la época veraniega.

Hasta nuestros días, la época en que existieron los cafés cantantes es tenida en cuenta como la “*época dorada del flamenco*”, durante la cual se crearía una especie de reglamento, y todo lo que ha surgido después se considera heterodoxo, fuera del mismo, no se razona como puro.

2.7.4. Cartografía del flamenco.

Los cantes flamencos constituyen un género poético-lírico e incluyen una determinación superflua al emplear en algunas descripciones vocablos redundantes para dar a la oración un sentido completo, añadiendo, además, expresividad a lo que se dice, así tenemos vocablos como “*flamencos*”, que es como se designa a los venidos a España en época de Carlos I. Puede ser que éste sea el origen de la designación “*flamencos*” a los naturales de Flandes que llegaron a España, aunque estos suelen blancos y rubios en clara oposición a los gitanos.

En el circunstancial repliegue de los valores castellanos para dejar paso a la popularidad de unos motivos regionales de escasa significación histórica, conviene ver, no un debilitamiento del espíritu castellano, sino la táctica inconsciente con que éste se acomoda a unas circunstancias que delatan claramente que su momento ha pasado ya y tardará en sonar de nuevo⁴⁴⁸. El más lejano antecedente de estas cosas hay que buscarlo en el propio amanecer histórico de Andalucía, en el pueblo que habitaba el valle del Guadalquivir hace tres mil años. El pueblo tartésico llevaba allí miles de años, tanto o más quizá que pudieran llevar establecidos en las riberas del Nilo los descendientes de las primeras dinastías egipcias⁴⁴⁹.

El imperio romano extendió siglos después su poderío sobre el mundo e incorporó a Andalucía al ámbito de su dominio. Fue desdibujándose la fisonomía edénica de Tartesos, convertida ya por los romanos en la región Bética. Y una nueva lengua y una nueva cultura fueron depositando un segundo estrato histórico sobre el delicioso vergel del legendario rey Argantorio⁴⁵⁰.

Repasando algunos conceptos y fechas ya vistas, los gitanos llegan a España en el siglo XV. Todavía están los moros en Andalucía cuando aparecen en Barcelona las primeras bandas zíngaras que pisan la península y que vienen mandadas por un barbián que se hace llamar Conde Mihali. El hecho acaece en 1447. Lustros después aparecen en el Sur. Los Reyes Católicos han emprendido la ofensiva final contra los reductos moros que todavía mantienen un resto de poder musulmán en España. Los egipcianos siguen a los ejércitos reales oficiando de caldereros, músicos y zahoríes. Bajo la dominación árabe, Andalucía había sido el foco cultural más importante de Occidente. Sus bibliotecas atesoraban casi todo el

⁴⁴⁸ Lafuente, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955. p.31.

⁴⁴⁹ *Ibidem*. p.35.

⁴⁵⁰ *Ibidem*. p.37.

pensamiento de la antigüedad clásica. El cultivo de las ciencias, la poesía y la música habían alcanzado tal esplendor que Córdoba, Sevilla y Granada fueron llamadas Atenas de Occidente, rivales de Damasco y otros títulos por el estilo⁴⁵¹.

Desde Andalucía había irradiado sobre Europa el sentido caballeresco del amor, la profesión trovadoresca y la refinada cortesía que acabaría dulcificando la rudeza guerrera de los caballeros cristianos. (La famosa cortesía española, la exquisita galantería francesa y los buenos modales de “*gentleman*” británico son el fruto lento y lejano de la influencia que ejerció Andalucía sobre la sociedad cristiana de Occidente durante la Edad Media).

Poco después de la caída del reino de Granada surgen los primeros chispazos de rebelión entre los moriscos sometidos. Los castellanos, que al principio se habían mostrado comprensivos con la raza vencida, acaban prohibiendo a los moriscos el libre cultivo de sus tradiciones. Sublevados al fin, estos no tardan en ser derrotados⁴⁵².

Pero a pesar de que su expulsión fue decretada al cabo de algún tiempo, infinidad de ellos permanecieron en los que había sido Tierra de Promisión de sus antepasados. Igual sucedió con los judíos. Y los vericuetos de las montañas se poblaron de fugitivos moros, judíos y gitanos. La desgracia común hermanó muchas veces a unos y otros, entregados ya a una vida nómada, organizándose en bandas que robaban o asaltaban en despoblado, cuando no actuaban como músicos y danzarines vagabundos en los pueblos donde la autoridad de los monarcas llegaba muy atenuada. Moriscos y judíos aprendieron de los gitanos las mañas para sobrevivir a una existencia de parias acosados. Los gitanos aprenden, a su vez, los bailes, canciones y romances de los otros proscritos. Cuando arrecian las persecuciones, unos y otros buscan asilo en las montañas, donde muchas veces conviven y se ayudan mutuamente y hasta planean juntos correrías para saquear lugares y villorrios indefensos. Y aparecen nuevos aliados. Son

⁴⁵¹ *Ibidem.* p.38.

⁴⁵² *Ibidem.* p.40.

los pícaros y los forajidos castellanos que escapan de la justicia. Y los perseguidos como sospechosos de herejía. Se dibuja ya sobre la geografía social de España la plaga endémica de la picaresca y el bandidaje. Todos aquellos tráfugas muestran ínfulas orgullosas. Los moriscos, a causa de su ilustre poderío perdido, los judíos, porque se creen el pueblo elegido por Dios, los bandidos y mendigos castellanos porque su raza se enseñorea del mundo. Y los gitanos por su petulancia de pertenecer a una casta de sangre real cuya milenaria estirpe se remonta a los tiempos anteriores a Jesucristo⁴⁵³.

Y de este conjunto de locos orgullosos surge allá en las guaridas serranas la aleación singular del estilo "*flamenco*" de vivir. Pero también surgen de ese cónclave, de proscritos las primeras cristalizaciones del cante jondo, un estilo peculiar de interpretar gitanamente las canciones moriscas, los trenos sinagogales y los cantares castellanos. El artífice de este estilo es el gitano, y el ámbito de esta música nueva y viejísima, honda y plañidera, será en adelante la cárcel, la galera, la venta y el prostíbulo.

A todo esto España ha comenzado a declinar. Se abre el largo periodo de la España picaresca, patria de quijotes, místicos, tahúres y mendigos. El espíritu nacional vive completamente fuera de la realidad. El menosprecio de toda suerte de trabajos y la vagancia se extienden por doquier. El país se convierte en un hervidero de pícaros y vagos que siguen el ejemplo de los gitanos. Muchos castellanos se unen a sus bandas. Las leyes contra los gitanos no tienen eficacia. El compás de Sevilla, los Percheles malagueños, el Potro de Córdoba son la sede de una pululante masa de malandrines y gitanos que campan por doquier por sus respetos.

Las persecuciones que se dictan contra los gitanos son tan duras que, a veces, muchos de ellos deciden acatar los mandatos reales e ingresan en la comunidad paya. Se convierten en venteros, carniceros y herreros sedentarios. Andalucía asimila rápidamente a estos gitanos claudicantes, mientras el resto de la gitanería sigue desafiando a las leyes, marchándose,

⁴⁵³ *Ibidem.* pp.40-41.

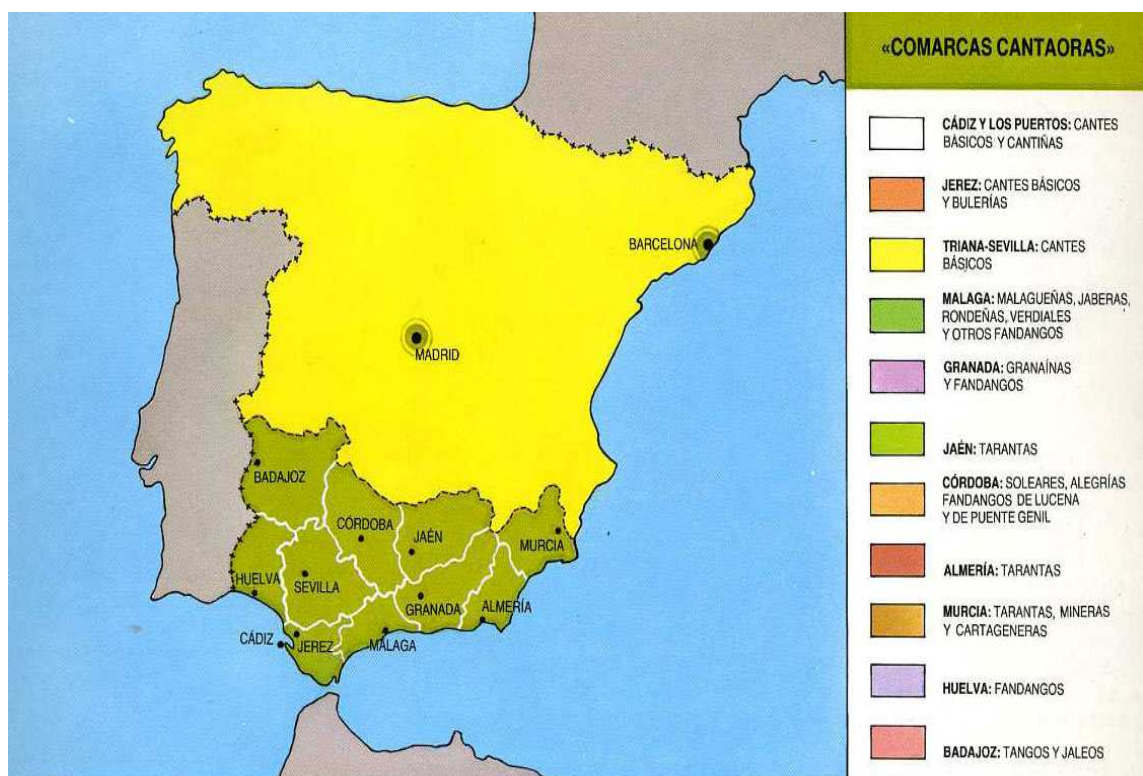
arriscadamente, como esos bandidos legendarios (nueva versión del héroe caballeresco) a quienes idealiza el pueblo. La palabra *flamenco* se emplea ya en el sur en un sentido valentón, asocial, individualista, rebelde⁴⁵⁴.

Nos acercamos al siglo XIX. Los andaluces de los bajos fondos copian ya las coplas y bailes de los “flamencos” o gitanos. Empieza a marcarse en el ámbito burdelesco y tabernario la figura del cantaor gitano que cobra por cantar y se gana la vida con su arte. Fernando VII es el precursor del señorito afluencado. Asiste de incógnito a los bailes de candil de la Venta del Chato, en las afueras de Cádiz, donde se reúnen contrabandistas, majos, gitanos y algún que otro calavera de prócer linaje⁴⁵⁵. Los toreros de fama hacen de mecenas de los artistas flamencos, ya profesionales. Poco después surgen los primeros cafés cantantes; el del Burrero, en Sevilla, el Chinitas de Málaga. Le siguen el de Silverio, el de la Loba, el de la Lobilla, el Café sin Techo, el Novedades, la Barqueta. Y en sus tablados triunfa el cuadro flamenco, integrado casi exclusivamente por gitanos. En aquellos cafés cantantes se forjan los moldes clásicos del jondo y en el ambiente entre bohemio y artesano de aquellos locales pontifican los “enteraos” sobre tal o cual mérito del zapateado de la bailaora o la pureza de la copla que entona el cantaor. Los “enteraos”, tipos engreídos, simpáticos, flamencos. Se han hecho populares los nombres de *El Fillo*, *El Nitri*, *Frasco*, *El Colorao*, *El Planeta*, *María Borrigo*, *Silverio*... Es la Edad de Oro del flamenco, que no tarda en conquistar el favor del público de Madrid, para extenderse desde allí a otras ciudades. La zarzuela se ha apoderado también de los temas musicales flamencos. *El baile de Luis Alonso* (1896), institución gaditana de fines del pasado siglo, inspira toda una zarzuela. *Antonia Mercé La Argentina* ha conseguido electrizar a los públicos extranjeros con la magia de sus danzas. Nace el ballet español. Se ha vulgarizado el gran invento; el *Fonógrafo*, y los divos del cante perpetúan sus voces sus voces en los discos. En los teatros priva el género de

⁴⁵⁴ *Ibidem*. p.42.

⁴⁵⁵ *Ibidem*. p.43.

variedades, donde el flamenco es el número de fuerza. Isabelita Ruiz⁴⁵⁶, Custodia Romero *La Venus de Bronce* y otras esculturales bailarinas rivalizan con la gran Pastora Imperio. No tardará en surgir otro nuevo invento, la radio, y con él vendrá el fin. Ya está aquí el fin; el folklorismo. Comenzó con un burdo ensayo de ópera flamenca, con la “copla andaluza”, exaltación del fandanguillo de poca monta y del costumbrismo convencional. Adiós flamenco. Refiriéndose a los que después sería el nuevo flamenco y desprestigiando o hablando despectivamente, describe el autor su particular forma de referirse a la música mecánica y a la fotografía animada, y así lo recogemos: *“Dentro de algún tiempo, un par de décadas a lo sumo el flamenco será otra antigualla de museo, música registrada en viejos discos y fantasmas de bailes perpetuados en unos metros de celuloide. O (lo que es peor) unos rancios motivos musicales cuya gestación duró siglos”*.



Fuente: Blas Vega, José; Ríos Ruiz, Manuel.
Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Ediciones Cinterco. Madrid, 1988. p.193.

⁴⁵⁶ Isabel Ruiz Campaña (Jerez de la Frontera, 1902 - Jerez de la Frontera, 1996).



Fuente: Blas Vega, José; Ríos Ruiz, Manuel.
Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Ediciones Cinterco. Madrid, 1988. p.193.

2.7.5. Cantaores e intérpretes.

Los autores de canciones de corte andaluz que hasta esos momentos hacían llegar al gran público sus canciones en los cafés cantantes, decidieron incluir muchos de aquellos temas en las representaciones de zarzuela. La canción aprovecha en este periodo la estructura comercial y cultural de la zarzuela, ya ésta será el género de mayor pujanza en la escena española.

Habiendo aumentado el número de seguidores del cante y continuando en progresivo aumento, estos, pertenecientes a todos los estratos sociales, resultaría un poderoso estímulo a algunos avispados duelos de este tipo de locales para organizar en ellos espectáculos de cante y baile flamencos, seguros de que con ello aumentarían clientela e ingresos. La consecuencia directa sería aumentar el número de cantaores y bailaores de forma hasta entonces desconocida. Al menos cada mes surgiría un nuevo

intérprete excepcional, ya fuese hombre o mujer, y también de raza no gitana. Consolidándose profesionalmente el flamenco como arte, y al lado de los cantaores, generales, muy escasos, es decir, de los que podían y sabían cantar pulidamente todas las suertes de cante, se darían también los intérpretes que, con la misma profesionalidad, únicamente cantarían por unos pocos estilos, cantes o palos, como soleares y seguiriyas, incluso sólo cantar los estilos bailables .

Para entender lo que representa la figura del *cantaor* hemos extraído la siguiente definición de Josep Martí:

CANTAOR: “El cantor profesional (el cantaor), al llevar a un virtuosismo antiestético y antipopular, agravado por el prurito de improvisar sobre fórmulas y ritmos consagrados por la tradición, las canciones andaluzas, ha contribuido a la desorientación en que nos encontramos, pues hasta los ritmos más populares han ido perdiendo su carácter peculiar, e incluso han sido trasplantados a otros ambientes con títulos modernos y advenedizos”⁴⁵⁷.

También recogemos la definición de Emilio Casares Rodicio en su obra *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*:

CANTAOR/A: “Llámase así por tradición oral al intérprete del cante flamenco. La figura del cantaor es básica en la configuración y desarrollo del flamenco. “Si admitimos que el cante flamenco –Ríos Ruiz, en Rumbos del cante flamenco– se estructura sobre la base de un folclore regional vario y brillante (el andaluz), también podemos creer que el cantaor flamenco primitivo, al poner en este folclore, especialmente en los romances y en los fandangos locales y bailables, junto a su capacidad mimética su personalidad propia y su magia racial, puso también su eco, la lírica de su raza, es decir su oración más íntima... Es posible que así brotara la primera voz del cante jondo, en desventura o en felicidad para gritar musicalmente

⁴⁵⁷ Martí, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Editorial Ronsel. Barcelona, 1992. p.51.

su mensaje, su biografía en el poema y sus estética en la música, tomando carta de naturaleza en el corro familiar... el tiempo que pudo transcurrir desde la aparición del cante jondo, desde que el primer hombre andaluz separara la copla de las clásicas entonaciones folclóricas, para poner en el aire los primeros gritos y sonos⁴⁵⁸ propios, hasta que se descubre históricamente el cante flamenco difícilmente podría precisarse.

El primer nombre de cantaor conocido registrado documentalmente es Tío Luis, el de la Juliana, ss. XVII-XVIII, según el testimonio del cantaor Juanelo de Jerez a Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", quien lo recoge en su obra Colección de cantes flamencos (Sevilla, 1881) como intérprete de viejas tonás. A este cantaor, natural de Jerez de la Frontera (Cádiz), se atribuye la creación de varias tonás, entre ellas la llamada "toná grande", que se sigue interpretando y responde a la siguiente letra: "Yo soy como aquel buen viejo / que está en medio del camino, / yo no me meto con nadie / nadie se meta conmigo". La trascendencia del cantaor Tío Luis, el de la Juliana, es posible que se deba a que fuera uno de los primeros cantaores que se profesionalizaron"⁴⁵⁹.

La figura del cantaor resulta básica en la configuración, contexto y vigencia del arte flamenco, y es de suponer que, tal y como hoy conocemos esta figura, fue desde un principio coincidencia sonora de su pueblo. Si admitimos que el cante flamenco se estructura sobre la base de un folclore regional variado, también podríamos creer que los cantaores primitivos, al poner en ese folclore, junto a su capacidad mimética su personalidad propia e impronta racial, pondrían también el eco de su raza, como si de una oración se tratase. Así podría haber surgido la primera voz del cante jondo, tomando carta de naturaleza en el corro familiar.

⁴⁵⁸ Son: *acompañamiento del cante o baile mediante palmas u otros procedimientos*. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.205.

⁴⁵⁹ Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999. pp.75-76.

Probablemente, los primeros cantaores fueron hombres que no se separaban se familia, que cantaban más en los patios y, pasado algún tiempo, hombres escogidos, sucesivos en generaciones y orgullosos de su gente, un venerado patriarca que alternaba con los ricos en colmaos⁴⁶⁰ y grandes fiestas, a cambio de cantar lo que le nacía de su sentimiento intrínseco. No olvidemos que sin ritmo, en el cante jondo, no hay cante como tal.

El punto de vista del cantaor será lo predominante, lo cual no resulta un obstáculo para que el objeto de sus expresiones sea, frecuentemente, lo femenino. Es evidente que existe un interés por parte de los aficionados ya en el siglo XVII, en lo que se conocería, y así ha llegado a nuestros días, y se entiende por “cabales”⁴⁶¹. Este fenómeno se corresponde con las intervenciones del siglo XIX. Julián Zugasti, que sería gobernador de Córdoba, uniría su nombre al de la lucha contra el bandolerismo y la aplicación de la ley de fugas⁴⁶².

Un detalle a tener en cuenta es la longevidad en cuanto a vida artística se refiere de los cantores o artistas que se dedican al flamenco, un mundo musical que valora la experiencia de sus intérpretes, al contrario que sucede con el mundo, sobre todo de la copla, donde la longevidad artística está reservada a unos pocos afortunados. En los *géneros frívolos*, por el contrario, juventud y lozanía serán primordiales para desempeñar la labor.

⁴⁶⁰ Colmao: establecimiento de bebidas en el que hay una o varias habitaciones reservadas para escuchar flamenco. Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.101.

⁴⁶¹ Cabales:

1. *Grupo de aficionados y entendidos en cante.*
2. *Una clase especial de siguiiriyas.*

Ropero Núñez, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1984. p.86.

⁴⁶² Para conocer más sobre el punto de vista del cantaor se recomienda al lector la obra Gutiérrez, Balbino. *Crónica del querer: el amor en la copla flamenca y andaluza*. Hiperión. Madrid, 1996.

Los cantaores de flamenco han ido adquiriendo reputación en su tierra natal, donde comienzan a cobrar dinero por sus actuaciones. Muchos comienzan cantando ya de niños en fiestas de guardar como bautizos, comuniones y bodas. Algunos incluso en locales públicos que poseen sus progenitores o familiares, y otros en su patio de vecindad, siendo sus primeros espectadores aquellos que vivían más cerca y que incluso llegaban a dar al cantante unas monedas por su actuación. Luego vendrían las actuaciones en fiestas públicas o privadas, en ruta por todo el país, lo que después derivaría en las denominadas giras.

En algunos casos aún es así, algunos cantaores flamencos vuelven siempre que pueden a su barrio, porque les resulta imprescindible para alimentar su arte y tomar conciencia de su historia y la de su raza. Pero hoy en día, se impone en los artistas flamencos la conciencia artística y el deseo de superación ante la competencia. Si el artista en la actualidad está verdaderamente dotado para el cante y es consciente de ello, vivirá empeñado en conocer el arte del flamenco en la mayor medida posible, es decir, en profesionalizarse al máximo ejecutando la más completa variedad de estilos, porque los flamencólogos modernos al igual que la afición, se lo van a exigir. Así, tendrá que estudiar con la inquietud propia del artista que interpreta cualquier género que se precie e inclinado a la perfección enciclopédica. Uno de los más reputados cantaores de todos los tiempos es Silverio Franconetti Aguilar, del que Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* sería biógrafo. Franconetti está considerado “el mejor cantaor de todos los tiempos”⁴⁶³.

Por su parte, Don Antonio Chacón, considerado por los entendidos el mejor en su arte, continúa siendo una de las figuras más importantes de la historia del flamenco y quien engrandecería estilos como la malagueña, la granaína o la cartagenera, que no serían lo que son en la actualidad sin la

⁴⁶³ Blas Vega, José. *Los cafés cantantes de Sevilla*. Ediciones Cinterco. Madrid, 1987. *Passim*.

aportación de sus nociones. Chacón poseía una habilidad musical innata para cultivar todo tipo de cantes y estilos, siendo además de excelente cantaor y maestro del flamenco, un estudioso del folclore andaluz y su influencia en el cante. La figura de Chacón ha de ir necesariamente ligada a la de Ramón Montoya Salazar (Madrid, 1880 - Madrid, 1949), considerado como uno de los mejores guitarristas de la historia del flamenco, comenzando a tocar en cafés cantantes cuando tenía apenas veinte años, y quien formaría junto al primero una asociación para establecer la forma en que se abordarían a la hora de cantar o tocar muchos de los palos o estilos flamencos, tal y como aún hoy se siguen conociendo.

De otro lado, no creemos que, como afirman algunos autores, cantaores como *El Planeta* o *Tío Luis el de La Juliana* fuesen los primeros cantaores flamencos venerados por Andalucía, sino que bien podrían ser los que primero adquirieron importancia ante sí mismos y elevarían su arte en un comienzo de profesionalidad y difusión.

Silverio Franconetti Aguilar (Sevilla, 1829 - Sevilla, 1889) sería un cantaor payo y una de las figuras más importantes de la edad de oro del flamenco. Tras sus inicios en el flamenco, se marcharía a hacer las Américas, siendo picador de toros y luego militar en el ejército uruguayo. Cuando regresa a España impulsaría la creación y evolución de los cafés cantantes y profesionalizaría las actuaciones públicas de los artistas que se dedicaban al flamenco, ofreciendo diversas actuaciones en Madrid. Franconetti sería un artista muy completo al abrazar todos los cantes y palos flamencos a la hora de su ejecución

En los años veinte el compás del cante era marcado por el cantaor con su vara. Sin detenernos en estos “primitivos autores flamencos”, sí haremos hincapié en los artistas del flamenco que participaron en el cine, como los que veremos a continuación, aunque algunos escapen cronológicamente a nuestro periodo de investigación.

- ***El Mochuelo.***

Antonio Pozo Millán *El Mochuelo* (Sevilla, 1868 - San Rafael, Segovia, 1937).

*El Mochuelo se quedó en el olvido,
Siendo tan extensos sus cantes
Y tan ricos sus trinos,
Divulgo todos los estilos.
Hay que recordar sus cantes
Para que no queden escondidos,
Porque fue un gran maestro
De figura controvertida
De la historia del flamenco,
La más pura y creativa,
Recordaremos sus cantes,
Por Serranas, Petenera y Malagueñas⁴⁶⁴.*

Desconocido

Cantaor payo y uno de los cantaores de mayor popularidad en la historia del flamenco relegado hoy al más profundo ostracismo. Terminaría sus días como guarda en una finca, tras ejercer como camarero en una cafetería de la calle Fuencarral de Madrid, a pesar de ser el cantaor que cuenta con más registros sonoros, siendo productor de sus propias grabaciones, además del primer cantaor que incorporase a su largo repertorio otros cantes regionales, como jotas, lo cual le serviría para actuar en regiones que no eran las habituales del flamenco, logrando popularidad en toda España y las tres Américas.

Su discografía se inicia en tiempos de los cilindros de cera, registros sonoros anteriores al disco monofacial de pizarra y fue el primer cantaor que subió al tablao sin vestir de corto y sin una vara para hacerse son o soniquete, es decir, se presentaba bien vestido, limpio y sin vara.

Supone la figura de *El Mochuelo* la primera presencia específicamente flamenca en la cinematografía española, ya que conocemos de su presencia en los cortometrajes rodados en el patio del Teatro Cómico

⁴⁶⁴ Disponible en: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaores64.html>
[Consulta : 07-02-2011].

de Barcelona y exhibidos en el Salón Actualidades de la ciudad, local luego reconvertido en una sala de billares.

La primera aparición del flamenco ⁴⁶⁵ se producirá con los cortometrajes rodados en 1905 con el cantaor flamenco Antonio Pozo *El Mochuelo* al cante. Fueron cortometrajes que, en el momento del visionado serían sincronizados con las grabaciones en cilindros de cera que su intérprete había grabado previamente (símil de lo que hoy conocemos como disco compacto) y que estaban a la venta, mucho antes de que existiesen aquellos discos de pizarra. Hoy son objetos verdaderamente apreciados por los coleccionistas.

- **Angelillo.**

Ángel Sampedro Montero (Madrid, 1908 - Buenos Aires, 1978).

Madrileño, nacido en el barrio de Vallecas, a *Angelillo*, hemos de recordarlo sobre todo por ser el primer cantaor flamenco en cantar con acompañamiento de orquesta, cuando lo frecuente es que el acompañamiento lo realizase y realice aún hoy un guitarrista, como hemos visto. Pero este cambio obedecería a una maniobra empresarial porque los derechos de las representaciones operísticas eran menores económicamente.

Está considerado el creador de la ópera flamenca junto a Pepe Pinto y Juanito Valderrama, además de uno de los mejores cantaores de los años treinta, aunque se marcharía fuera de España tras el inicio de la Guerra Civil por su afiliación republicana, estableciéndose en Argentina hasta 1954.

No rodó en el periodo mudo. En su filmografía se pueden contemplar títulos como *El sabor de la gloria* (1932) de Fernando Roldán, *El negro que*

⁴⁶⁵ Grande, Félix. *Memoria del flamenco. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante; Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979, obra de consulta para ampliación del texto.

tenía el alma blanca (1934) de Benito Perojo, *Currito de la Cruz*⁴⁶⁶ (1935) de Fernando Delgado y *La hija de Juan Simón* (1935) de José Luis Sáenz de Heredia, entre otros.

- **Pepe Marchena.**

José Tejada Martín (Marchena, Sevilla, 1903 - Sevilla, 1976).

*Pepe Marchena con su maestría
Para todos los cantes,
Fue maestro de maestros
Como el mismo nos decía
Con mucho arte y sabiduría,
Por su bondad y su buen corazón
Fue querido por toda la afición,
Llenando todos los escenarios
Porque todos los públicos
Le admiraban y le querían
Llenándoles de aplausos,
Por su arte y su gran humildad
Fue querido por toda la afición
De España y del mundo entero
Que dios le tenga en la gloria
Con un monumento en el cielo*⁴⁶⁷.

Desconocido

Conocido primero como *El Niño de Marchena* y después como *Pepe Marchena*, este artista de origen payo fue uno de los grandes cantaores de su época, mezclando su personal forma de abordar los cantes con otros estilos, como tarantas y malagueñas, y por poner de moda los “*cantes de ida y vuelta*”⁴⁶⁸, destacando en las colombianas; además de participar en lo que

⁴⁶⁶ Surgirían problemas con la productora y el filme quedaría inconcluso, por lo que no podemos considerarlo como tal, además no se ha encontrado el material rodado. Esta versión estaría protagonizada por la actriz Elisa Ruiz Romero *La Romerito* y el matador de toros Antonio García Maravilla.

⁴⁶⁷ Disponible en: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaos44.html>
[Consulta : 08-02-2011].

⁴⁶⁸ Se denominan “cantes de ida y vuelta” a los que se encuadran dentro de los estilos flamencos originados en la música popular de la América Hispana, como milongas, rumba, las popularísimas colombianas y la guajira, entre otros. Dicha denominación surge a raíz de la creencia de que estos estilos llegaron a América de la mano de los emigrantes españoles,

se denominó, como hemos visto, “*ópera flamenca*”, y el más popular, creando el estilo flamenco de las “*marcheneras*”⁴⁶⁹.

Sus viajes se contaban por toda España en actuaciones individuales y acompañado por los grandes guitarristas de la época, y según Marcial Lalanda a Pepe Marchena era debida la innovación y resurrección del cante jondo. Intervino en el espectáculo *La copla andaluza*, sainetes costumbristas de ambiente andaluz entremezclados con coplas, donde también triunfaría poco antes Ángel Sampedro Montero *Angelillo*. En este espectáculo, relatando siempre igual argumento, cada cierto tiempo se sustituía a unos artistas por otros. Luego, en 1929, vendría la continuación del espectáculo con *El alma de la copla*, prolongación de la primera. Estos dos espectáculos los recuperaría a mediados de los años cuarenta.

Sin participar en el cine en el periodo mudo, en su filmografía cuenta con películas como *Paloma de mis amores* (1935) de Fernando Roldán, *Martingala* (1940) de Fernando Mignoni y *La Dolores* (1940) de Florián Rey.

- ***El Guerrita.***

Manuel González López⁴⁷⁰ *El Guerrita* (Cartagena, Murcia, 1905 - Barcelona, 1975).

*El Guerrita te llamaron
Por tus cantes republicanos.
Siendo grande en tu arte
Se te levanta una bandera,
Para oírte siempre cantar.
Por fandanguillos, milongas y mineras,
Fueron tus cantes preferidos,*

variaron y, al regreso, dieron en los actuales. Se trata, en definitiva, de una mezcolanza de la que se mantiene en activo su última forma.

⁴⁶⁹ Ampliar más sobre el tema en la obra Montes, Hermenegildo. *Marchena, su vida y su arte*. Editorial Extramuros. Sevilla, 2007.

⁴⁷⁰ Otros autores lo citan como Manuel González Guerra y atribuyen su sobrenombre a su segundo apellido. Cfr. Fernández Riquelme, Pedro. *Los orígenes del cante de las minas*. Infides Ediciones Didácticas. Murcia, 2008. *Passim*.

*Siempre se te recordara
Para que no se quede en el olvido
Tu arte puramente inmortal*⁴⁷¹.

Desconocido

Cantaor payo a quien se atribuye la creación de un palo conocido como “chilenas”⁴⁷² y perteneciente a una generación olvidada de primitivos flamencos. Apodado así por sus letras de clara cordialidad republicana, que se inició a los doce años en su tierra natal. A los diecisiete años formó compañía propia y a los veintiuno debutó en Madrid, actuando en los mejores teatros de la época.

Actuó también en varios países hispanos, siendo sus estilos habituales fandango, milonga, taranta y, cómo no, cartagenera.

Participaría de lleno en el primer éxito en cuanto a espectáculos teatrales se refiere, del maestro Quintero, cuando el veintidós de diciembre de 1928 y en lo sucesivo actuó en el espectáculo *La copla andaluza*, sainetes costumbristas de ambiente andaluz entremezclados con coplas, donde también triunfarían *Pepe Marchena* y *Angelillo*. En este espectáculo, relatando siempre igual argumento, cada cierto tiempo se sustituía a unos artistas por otros. En 1929 vendría la continuación del espectáculo con *El alma de la copla*, prolongación de la primera.

Guerrita intervendría también en 1929 en el filme colectivo *La copla andaluza*, filmación de los mencionados espectáculos, y título perdido del que treinta años después se realizaría una nueva versión. Este artista flamenco se encontraba realizando una gira por provincias junto al maestro Antonio Chacón García, una de las figuras más importantes de la historia

⁴⁷¹ Disponible en: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaores55.html>
[Consulta : 09-02-2011].

⁴⁷² Género que nació de la mezcla de la música llevada a Chile por los marineros oriundos y peruanos en unión con las tradiciones musicales mestizas de la región del sur de México. Se da por hecho que este artista, con sus numerosos viajes a América, la aflamencó. Es un palo prácticamente desconocido del flamenco.

universal del flamenco y, tras el éxito del filme en salas comerciales, realizaría varios espectáculos con el elenco de la película, actuando ese mismo año en el Circo Price, en el Teatro Pavón, el Teatro Fuencarral y, además, de cantar en el Novedades y en el Monumental Cinema con Luis Yance a la guitarra.

Participaría igualmente en uno de los primeros intentos de cine sonoro o sonorizado con sonido directo, *Fútbol, amor y toros* (1929), filme dirigido por Florián Rey, donde intervendría el cantaor, y que supuso un intento frustrado por no disponer las instalaciones cinematográficas españolas de los equipos necesarios para la sonorización, y los defectos mecánicos harían que el experimento no llegase a buen puerto. Intervendrían en la misma Mary Luz Galicia, esposa de Eduardo Manzanos, y Ricardo Núñez.

Otras películas en las que ha participado son *El relicario* (1933) de Ricardo de Baños, *Una aventura oriental* (1935) de Max Nosseck⁴⁷³ y *El amor gitano* (1936) de Alfonso Benavides.

- **Fanegas.**

Juan Baños Sánchez *Fanegas*⁴⁷⁴ (Cartagena, Murcia, 1893 - ¿Figueras?, Gerona, 1990).

El cartaginense fue un cantaor flamenco injustamente olvidado hoy, compañero, amigo y paisano de *Guerrita*, conocido en sus primeros años, con la añadidura habitual de otros muchos de “niño” a su nombre, *Niño Fanegas*. Como el anterior, también participaría de la ópera flamenca y entre sus creaciones se encuentran fandangos, tarantas, milongas y saetas.

⁴⁷³ Ignoto realizador germano.

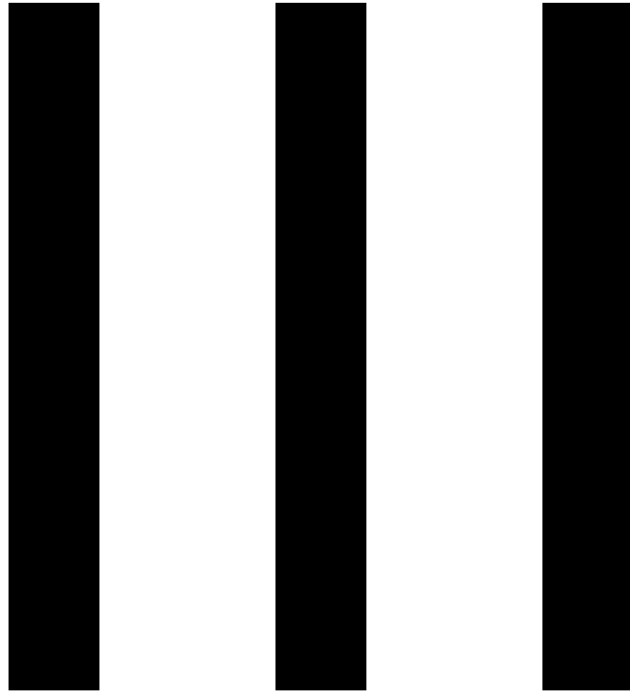
⁴⁷⁴ Ante la duda de si se denominaba *Fanega* o *Fanegas*, nos ceñimos a Fernández Riquelme, Pedro. *Los orígenes del cante de las minas*. Infides Ediciones Didácticas. Murcia, 2008. *Passim*.

En la gran pantalla intervino en la mencionada primera versión de *La copla andaluza* (1929) de Ernesto González, una suerte de teatro filmado que dio como resultado un filme basado en la obra de teatro homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén, y en el documental *El Guadalquivir: vena lírica del cante jondo* (1935) de Enrique Guerner.

Otros artistas flamencos participaron en los siguientes títulos cinematográficos, aunque ya en el periodo sonoro, y que reseñamos brevemente, son:

- *Madre Alegría* (1935) de José Buchs. Donde se podría escuchar a Dolores Jiménez Alcántara *La Niña de la Puebla*, artista casada con el cantaor Lucas Soto Martín *Luquitas de Marchena*⁴⁷⁵, siendo ambos padres del guitarrista Pepe Soto y la cantante Adelfa Soto, ésta la primera artista que grabó un disco con composiciones del maestro Ignacio Román, además de participar en la nueva versión de *La copla andaluza* (1959) de Jerónimo Mihura, con la intervención de Rafael Farina, y en la continuación *El alma de la copla* (1964) de Pío Ballesteros, ahora con *El Príncipe Gitano* como principal figura masculina
- En la segunda versión de *Rosario la cortijera* (1935) dirigida ésta por León Artola, y con Estrellita Castro en el papel protagonista, intervendrían el cantaor Juan Mendoza *Niño de Utrera* y el guitarrista Agustín Castellón Campos *Sabicas*, entonces aún llamado *Niño Sabicas*.

⁴⁷⁵ No confundir con *Luquitas de Archena* (Murcia) cuyo nombre de pila sería José Castejón Lucas.



CINE MUDO ESPAÑOL

3.1. Introducción.

La representación de la imagen en movimiento se remonta a los inicios de la pintura cavernaria de los pintores de hace quince mil años, quienes plasmaron en las paredes de las cavernas representaciones de escenas de animales como ciervos, búfalos o gacelas que, al ser observadas con ayuda de la luz tenue que se podía obtener con antorchas, lograba conquistar la consecución de una primitiva tercera dimensión.

Después, Aristóteles se basaría en las ideas de naturaleza y movimiento, causa y efecto.

Euclides, matemático griego del siglo III a.C., en su tratado *Óptica* busca encontrar la relación entre la visión estereoscópica y el hecho de que los individuos dispongan del sentido de la vista y de dos ojos, de los que si se cierra uno, se modifica ligeramente la percepción del entorno.

En el siglo II de nuestra era, el médico griego Galeno de Pérgamo, realiza una profundización en el campo de la perspectiva mediante la visión de ambos ojos.

Ya en la Edad Contemporánea, encontramos que el término *Cine* proviene del griego *Kinema* y su significado puede ser traducido como *movimiento*, por lo que entendemos que la cinematografía supone la “captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento”⁴⁷⁶, a lo que nosotros añadimos, “y buscando la expresión del conjunto, es decir, la *pregnancia*, de esas imágenes”.

Es errónea la idea de que el cine mudo vino primero, y el cine con sonido sincronizado llegó con mucho más retraso, y que el sonido siempre ha supuesto o resultado un mejor complemento de la imagen cinematográfica, ya que una película sin sonido, puede resultar, llegado el caso, un absurdo. El sonido sirve también para complementar la *pregnancia* de la imagen.

⁴⁷⁶ Disponible en: <http://buscon.rae.es/drael/SrvltGUIBusUsual?LEMA=cinematografía> [Consulta : 19-01-2011].

La historia del cine puede interpretarse como parte del impulso industrial hacia la mecanización. El veintiocho de octubre de 1888, el fotógrafo conocido como *Nadar*⁴⁷⁷ presentó el *chronophotographe sur bande mobile*, una cámara de cine que podía registrar hasta veinte imágenes por segundo⁴⁷⁸. Como el rollo de papel no estaba perforado, no era posible hacer las imágenes equidistantes, por lo cual resultaba poco fiable para captar y proyectar auténticas imágenes en movimiento. En 1890, el celuloide, comercializado por George Eastman, había pasado a estar fácilmente disponible. Marey⁴⁷⁹ patentó su cámara para el uso con celuloide el tres de octubre de 1890. Hasta 1892 Marey estudió sus imágenes de locomoción recortándolas y luego fijándolas de manera equidistante dentro de un zootropo. En mayo de 1892 empezó a sentir la necesidad de una verdadera proyección, y empezó a trabajar en serio en el *projecteur chronophotographique*⁴⁸⁰.

Ciñéndonos al nacimiento del *Cinematógrafo*, el trece de febrero de 1895 los hermanos⁴⁸¹ Louis y Auguste Lumière patentan el aparato que puede ser considerado como la primera cámara de cine y le atribuyen el nombre de *Cinematógrafo*, un invento que funcionaba a la vez como cámara, copiadora y proyector. Se trata del primer aparato que se puede calificar genuinamente como iniciador del nuevo arte como espectáculo colectivo, y

⁴⁷⁷ Gaspar-Felix Tournachon, nacido en París en 1820.

⁴⁷⁸ Más adelante habrá que llegar a un consenso entre fabricantes para instaurar el sistema de ajuste de la velocidad de las imágenes por segundo que componen la película.

⁴⁷⁹ Étienne-Jules Marey, célebre fisiólogo de París.

⁴⁸⁰ Aparato parecido al de Nadar. McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p.63.

⁴⁸¹ Antoine Lumière, el padre los hermanos, poseía un estudio de fotografía directamente encima del Théâtre Robert Houdin, y la relación de los Lumière y la compañía Gaumont era muy estrecha, aunque luego la feroz competencia hiciera mella en la relación.

del cual derivaría después la denominación “*cine*” para definir la labor del resultado de filmación que lleva a cabo este aparato.

El veintiocho de diciembre del mismo año, realizan la presentación del *Cinematógrafo* con la proyección de la primera película de la historia del nuevo invento, acontecimiento para el cual cuentan con la ayuda del fotógrafo Clément Maurice, quien finalmente elige un local de pequeñas dimensiones situado en el sótano del *Grand Café del Boulevard des Capuchines*⁴⁸² de París. A esta proyección primera asistirá Georges Méliès, quien se percata de las posibilidades de negocio⁴⁸³ que ofrece aquel nuevo aparato ya que permite la captación de fotografía en movimiento. Presentaban así en público un aparato que permitía exhibir imágenes en movimiento plasmadas en celuloide. Han logrado la perpetuidad de la imagen en movimiento. Los hermanos son los primeros en hacer público su invento y en cobrar entrada.

La noche del tres de julio de 1896 contaron como espectador con el periodista y escritor Máximo Gorki⁴⁸⁴, quien publicaría al día siguiente en el diario ruso *Nizhegorodsky Listok*, este artículo del que citamos un extracto:

“No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso. [...] Todo se mueve, rebosa vitalidad y cuando se acerca al borde de la pantalla se desvanece tras ella, no se sabe dónde. [...] La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas. [...] Esta vida, gris y muda, acaba por trastornarte y deprimirte. Parece que transmite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido”⁴⁸⁵.

⁴⁸² También se suele citar como Salón Indio del Gran Café de París.

⁴⁸³ Los pioneros del cine primitivo (desde Lumière a Méliès) fueron pequeños empresarios del mundo del espectáculo, en ningún caso personalidades destacadas de las ciencias, artes o letras. Sánchez Oliveira, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2003. p.36.

⁴⁸⁴ Máximo Gorki, pseudónimo de Alekséi Maksímovich Péshekov, (Nizhny Nóvgorod, Rusia, 1868 - Moscú, Rusia, 1936).

⁴⁸⁵ Leyda, Jay. *Kino: A history of the russian and soviet film*. Allen and Unwin. Londres, 1960. pp.407-409.

Con anterioridad, otros técnicos habían enseñado distintos aparatos para la captación de imágenes en movimiento. Le Prince ya había rodado en 1888, con su cámara de lente sencilla, *Roundhay Garden Scene* y *Leeds Bridge*. El cinco de mayo de 1895 se presenta el *Kinetoscopio* de Thomas Alva Edison, patentado por éste en 1891 en Estados Unidos. Un aparato más ligero que el anterior es el *Teatrógrafo*, posteriormente denominado *Animatógrafo*, cuya patente estaba registrada a nombre de Robert William Paul en Gran Bretaña desde el veinticinco de mayo de 1895. Ese mismo mes se anuncia la primera proyección del *Animatógrafo* de Paul, aunque queda cancelada por una imperfección en la máquina. En mayo de 1897 estaba claro que las cámaras de 35mm desarrolladas por los Lumière y Edison eran más comerciales que la cámara de 60mm de Gaumont⁴⁸⁶. Pero son los Lumière, quienes veían inicialmente sólo las capacidades pedagógicas de su invento, los que supieron captar “lo siniestro”, como expresó Gorki en su artículo. Además de la comercialidad, consiguieron captar el contenido simbólico de la imagen, aunándolo con la comercialidad.

Conforme avanzan la consecución de logros en este campo, los profesionales de la fotografía intuyeron, más o menos conscientemente, que la misma podría articular un lenguaje icónico donde se narrase una historia. [...] Hacia 1900, la fotografía es la culminación de todo un proceso icónico, que comienza en las cuevas de la prehistoria, sigue a través de Egipto, Grecia, la Edad Media, el Renacimiento, etc.⁴⁸⁷

El *Zootropo*, que ya ofrece muestras de repetición y ritmo de la imagen, es considerado el invento del cual deriva de forma más directa el *Cinematógrafo*. El *Cinematógrafo* funcionaba accionado por una manivela

⁴⁸⁶ McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p.74.

⁴⁸⁷ García Fernández, Emilio Carlos; Sánchez Sánchez, Santiago. “Así nació el cine”. Cuadernos Historia 16. nº 289. Grupo 16. Madrid, 1985. p.6.

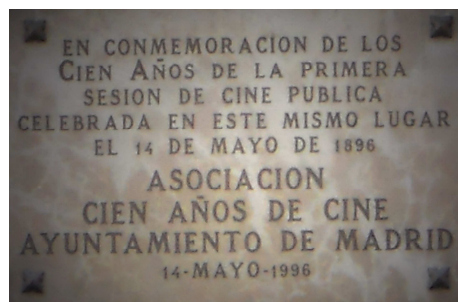
que permitía el arrastre intermitente de la película a una velocidad de dieciséis imágenes⁴⁸⁸ por segundo. En los años veinte se instauraría el sistema que permanece en activo hasta nuestros días, ajustando la velocidad de la película a veinticuatro fotogramas o cuadros por segundo. La fotografía en movimiento sorprende gratamente a los públicos cuando el siglo XIX tocaba a su fin. Se habló con acierto de revolución, de cambio de rumbo de la Historia.

El primer problema con que se encuentra el cine es de índole química, ya que, aunque se trabaja en su búsqueda, no se consigue elaborar una banda de película que aúne imagen y sonido; si a esto unimos la guerra de patentes, sobre todo en tiempos de las *Chronoscènes* de Gaumont y *Phonoscènes* de la casa Pathè, llegamos a la conclusión de que sólo Lee De Forest con el sistema *Phonofilm* fue el único que consiguió superar el reto⁴⁸⁹.

Volviendo al *Cinematógrafo*, el trece de mayo de 1896 éste arribaría a la península, concretamente a la planta baja del Hotel Rusia, situado en el número 32 de la madrileña Carrera de San Jerónimo, esquina con la calle Ventura de la Vega, hoy el Centro de Salud Las Cortes. En la fachada se puede leer una placa conmemorativa que reza: “*En conmemoración de los Cien años de la Primera Sesión de Cine Público celebrado en este mismo lugar el 14 de mayo de 1896. Asociación Cien Años de Cine. Ayuntamiento de Madrid. 14 mayo 1996*”.

⁴⁸⁸ También denominadas *fotogramas* o *cuadros*.

⁴⁸⁹ El cine, que es mudo, suspira por ser sonoro. Por muy discutible que pueda considerarse, artísticamente hablando, que la conquista de la palabra represente para el cine un avance y no un retroceso estético, lo cierto es que el arte fílmico consigue el don divino de la palabra y el primer filme sonoro *El cantor de jazz* en su trozo fónico, antes que hablar se canta. El cine, más que hablado, nace “cantado”. Se puede leer el artículo al completo de Murillo Jenero, Camilo en AA.VV. *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963. p.40. Hacemos este inciso para contrastarlo más tarde y, a colación de los nuevos datos aparecidos sobre la primera película sonora, que catalogamos en formato de cortometraje, y que protagonizó Concha Piquer.



Fuente: autor. Con autorización de Dirección de Centro de Salud Las Cortes.

El encargado de realizar las diferentes presentaciones será Alexandre Promio, enviado especial de los hermanos Lumière, quien arrienda en régimen de alquiler el local situado en los bajos del Hotel Rusia, realizando la primera presentación el día catorce de mayo, víspera de San Isidro, a razón de veinte presentaciones diarias, con fecha final de las presentaciones el diecinueve de junio, aunque otros autores datan el inicio de las proyecciones el día 13⁴⁹⁰.

Las primeras proyecciones estaban compuestas⁴⁹¹ por diez películas de diecisiete metros, entre las cuales destacaron *Llegada del tren* y *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, primer filme rodado por los hermanos y hoy considerada un importante documento social antecesor de los primeros documentales.

En la época del pionerismo, muchas de las películas rodadas, la mayoría de corte documental, eran títulos solicitados por los propios empresarios teatrales o las mismas exhibidoras con la finalidad de diferenciarse de sus competidores, algo que más adelante nos llevará a plantearnos la cuestión de si son los mismos empresarios quienes solicitan

⁴⁹⁰ Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984. p.17.

⁴⁹¹ Dichas proyecciones realizadas en Madrid fueron similares a las parisinas: “Una sesión que ofrecía diez vistas de una duración de cincuenta segundos cada una”. El tema aparece más desarrollado en Gómez Alonso, Rafael. “*De la sorpresa a los primeros relatos (1895-1909)*”. Capítulo 2 de García Fernández, Emilio Carlos (Coord.). *Historia del cine*. Fragua Editorial. Madrid, 2011.

en primera persona las canciones, números cantables o piezas musicales a los realizadores, ya que ellos viendo las distintas reacciones del público en sala eran los más cualificados para solicitar dichas inclusiones musicales. Los primeros operadores primitivos⁴⁹², realizaban su trabajo filmico motivados únicamente por la comercialidad de lo rodado, sin tener en cuenta su trascendencia histórica, ya que el cine aún no era considerado Arte y, por supuesto, no existía una política de conservación, lo cual se ha traducido en unas pérdidas de material cifradas en un noventa por ciento de la producción total del periodo, como destacan varios autores con los que nos hemos entrevistado⁴⁹³. No olvidemos que en los albores del cine se rodaron películas de escaso metraje y, por tanto, exigua duración, y, tras las primeras producciones y con la comercialización de diferentes formatos cinematográficos, estos quedaron relegados a un plano muy inferior, casi marginal, dando paso a los filmes de larga duración.

Los primeros años del siglo XX sirven para continuar ampliando el primitivo negocio⁴⁹⁴ del cine⁴⁹⁵ con la venta y alquiler de aparatos fotográficos⁴⁹⁶, en primer lugar, después incorporan los aparatos fonográficos, y más tarde alquiler de laboratorios para grabar o cilindros de cera para gramófono, hasta llegar a componer una selección cinematográfica para ofrecer el servicio más completo a sus clientes.

Pero como todo nuevo invento que se precie, tras la euforia inicial y las mejoras en su mecánica y funcionamiento, llegaría un estancamiento.

⁴⁹² Nos referimos a los profesionales del periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

⁴⁹³ José Antonio Bello Cuevas es uno de los autores que sostiene este porcentaje.

⁴⁹⁴ Muchos han resultado ser los inventos que a lo largo de la historia del hombre mismo han buscado la captación y permanencia de la imagen como un recuerdo gráfico y material, a pesar de que los intentos de traspasar las leyes de la persistencia retiniana no darían sus frutos, mecánicamente hablando, hasta el siglo XIX, como ponemos de manifiesto aquí.

⁴⁹⁵ Los filmes de escasa duración o metraje, con el tiempo, serán complementarios en las proyecciones a otros de metraje mayor.

⁴⁹⁶ Desde el año 1505 se conocía el efecto oscurecedor de la luz sobre las sales de plata. Escalera, Manuel de la. *Cuando el cine rompió a hablar*. Taurus. Madrid, 1971. p.8.

Después volvería a “renacer” el invento. Si tenemos en cuenta que ya a finales del siglo XIX, a posteriores escasos años de su presentación, el *Cinematógrafo* acusa cierto desgaste, veremos que el primitivo espectador demanda películas de mayor metraje, y las normas y formas de abordar las producciones van a ir cambiando paulatina y radicalmente.

La evolución de la historia de las formas cinematográficas irá influyendo en los patrones de conducta y en la mentalidad de empresarios, directores y productores, ya que cambian la estética y la lingüística. Estas personas verán, ya desde sus inicios, que el cine sería un producto muy rentable en inversión, promoción y recaudación, por lo que no dudarían en utilizar como reclamo a los más conocidos y reconocidos intérpretes en cada momento. La mejor forma de analizar dichos patrones sería analizar, igualmente a la evolución de este primitivo cine, los distintos subgéneros que desde dentro del mismo se han generado.

La relación del cine con la sociedad y la cultura se produce cuando el primero comienza un modelo de producción industrial cinematográfica de las películas como espectáculo de masas, y se plantea el problema de consolidarlo como industria y desligarlo del campo del arte y la estilística o mantenerlos unidos, aunque primando el concepto de “producto industrial”, buscando fórmulas de modelos, también comerciales y ampliamente reconocidos, como el del teatro.

También el cine español vio la luz al amparo y sombra de los bríos europeos, aunque en desigualdad de condiciones competidoras, siendo cierto que nuestro cine siempre ha acusado cierto retraso a la hora de establecer y consolidar una infraestructura solvente y prestigiosa para la producción, distribución y comercialización de las películas realizadas en territorio nacional, sentido en el que se avanza y retrocede casi a partes iguales en la historia de la cinematografía española, algo que sigue repercutiendo incluso al cine español de comienzos del siglo XXI.

Muchos filmes que forman parte de nuestro cine son considerados por los estudiosos como subproductos donde lo único importante lo supone el

grado de casticismo que divierta al espectador. Se trata en muchos casos de filmes inocuos donde lo único que importa es que el artista realice sus proezas, interprete sus canciones, ejecute sus bailes, durante el mayor tiempo posible del metraje y que el espectador se quede con las ganas de ver sobre el escenario o escuchar en la radio al artista en cuestión, pero en estado puro, sin necesidad de soportar unos guiones muchas veces desfasados o ñoños y unos argumentos, a veces, ridículos, en descuidadas ambientaciones y con secundarios insufribles. No olvidemos que, por su parte, la censura impediría al cine ofrecer una visión directa de lo que realmente se vivía en nuestro país en el momento, y se mostraría una especie de subcultura⁴⁹⁷.

En los primeros años del pasado siglo XX comienzan a trazarse las líneas, aunque difusamente, de las películas de realidad y de ficción, es decir, entre la grabación de reportajes de corte y estampa folclórica y las incipientes películas entendidas como largometrajes. Un primer tiempo de verdadero esplendor, si es que alguna vez lo tuvo, del cine español se inicia en la década de los diez, siendo estos dos lustros los que alumbran el nacimiento de la industria cinematográfica en Cataluña y Madrid, mediante el desarrollo de géneros de temática popular y costumbrista, como adaptaciones literarias y, principalmente, adaptaciones de zarzuelas, mediante las que se daba forma a un producto fílmico con tintes de drama y folletín. En los albores preindustriales, el cine se nutriría de temas frívolos o insignificantes, deformando la imagen de nuestro país de cara al espectador nacional y foráneo⁴⁹⁸.

Por lo que respecta a la canción y, más concretamente, a la música hecha en España, uno de los pilares de esta investigación, el avance de

⁴⁹⁷ El término “folclórico”, si lo aplicamos al cine, implica una deformación de lo andaluz para convertirlo primero en producto de consumo y después en estereotipo.

⁴⁹⁸ Si la película corría la suerte de ser distribuida en el exterior, mediante la filmación de comedias teatrales, celebraciones religiosas, algún que otro acontecimiento social, etc., pero, sobre todas las temáticas, proliferaría la cómica.

España hacia la sociedad de masas hace que la canción se difunda mayoritariamente en círculos más amplios y menos cultos. Cuando la canción patria, como todo fenómeno cultural que avanza, se dirige a la masificación y estandarización, tiende a nivelarse hacia el objeto cultural del consumidor. Tras la decadencia del cuplé y los ritmos frívolos, la canción andaluza, después la canción española y, por último, la copla, como estamos viendo, se caracterizarán en buena parte por un neopopulismo aflamencado. Pero será en la posguerra, aunque no nos ocupemos de ello, cuando estos mismos ritmos, especialmente la copla, soportarán un pintoresquismo superficial y castizo retrocediendo en cuestión de “españolismo”. La canción lleva imbricada igualmente técnica y tecnología y, como el cine, implica valores estéticos, morales, ideológicos, filosóficos, afectivos.

En este punto de la investigación veremos las distintas etapas por las que atraviesa nuestro cine dentro del periodo comprendido entre 1896 y 1932 y los cambios que se acometen en su estructura como Arte y empresa, qué modelos origina, cuáles toma prestados y cuáles copian descaradamente los profesionales pioneros; además de analizar la transformación del periodo mudo al sonoro y la revolución que ello supuso, unido a los costes económicos a que estudiosos y empresarios debieron hacer frente para adecuar equipos obsoletos, comprar nuevos aparatos o adaptar las salas. Todo ello sin olvidar una de las cuestiones que mayores problemas nos ha planteado, como es la nula y luego escasa política de conservación de películas, sobre todo las primitivas, en las que en gran parte de los casos no figuran ni títulos iniciales ni títulos de crédito⁴⁹⁹.

Joaquín Cánovas nos habla sobre la conveniencia de adoptar un criterio común sobre lo que se entiende por “película española” en esta

⁴⁹⁹ Las primeras películas no llevaban títulos de crédito, y hasta 1912 no hubo proceso de reconocimiento de los derechos de autor para los guiones de cine. Puede el lector ampliar más información al respecto y, referida en este caso a Estados Unidos, en *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p.342.

primera etapa, digamos “fundacional” de la historia de nuestro cine⁵⁰⁰. A lo que añadimos que con esta nueva investigación no pretendemos la elaboración de un censo sobre películas de la copla, sino constituir un *corpus* de relación y unas bases y criterios para que siguiendo unas líneas concretas de catalogación, concluyamos en el análisis cuantitativo y cualitativo de filmes en formato de cortometraje⁵⁰¹ y largometrajes⁵⁰² realizados en el periodo 1896-1932.

La primera década del siglo XX presenta, a pesar de hallarse casi en su totalidad perdido el cine español realizado, algunos intentos de captar en celuloide algunas de las piezas representativas del imaginario cultural español que estaban en boga en aquellos años, como podían ser piezas de zarzuelas, completas, fraccionadas o filmación de cantables, o números breves de canciones flamencas o folclóricas; en la década de los diez, con influencias, primero italianas y después francesas se llevan a cabo algunas producciones como las citadas con anterioridad, filmes protagonizados por Pastora Imperio, Encarnación López Júlvez *La Argentinita* y Raquel Meller quienes, además, triunfaban “españolizando” los distintos géneros musicales que incluían en sus repertorios, Imperio Argentina en el baile y la canción, *La Argentinita* en el baile y Meller en la canción. La frecuente vulgaridad de las bien o mal denominadas “españoladas” no haría otra cosa sino perjudicar a

⁵⁰⁰ Para ampliar más sobre el tema, remitimos al lector a la ponencia de Cánovas Belchí, Joaquín. “*La introducción del cine en España. Pionerismo y protoindustria*”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.23.

⁵⁰¹ Cortometraje: (Del fr. court-métrage).1.m. *Película de corta e imprecisa duración*. Disponible en: http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=cortometraje [Consulta: 26-01-2011]. A esta indeterminada definición añadimos que la duración actual de este formato cinematográfico, que muchos aún se empeñan en calificar como trabajo menor, se cifra entre uno y treinta minutos.

⁵⁰² Largometraje: 1. m. *Película cuya duración sobrepasa los sesenta min.* Disponible en http://buscon.rae.es/draef/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=largometraje [Consulta: 26-01-2011]. El formato cuya duración se comprende entre los treinta y sesenta minutos se denomina medimetraje, siendo un formato audiovisual muy utilizado actualmente en producciones de corte documental.

artistas cuya calidad o valía ya habían demostrado sobradamente en los escenarios y comenzaban a manifestar en los discos. Algunas de nuestras folclóricas, con los nuevos tiempos y la carga erótica o sicalíptica que se les achacaba a algunas de ellas en el escenario, darían vida a personajes, como veremos en el capítulo dedicado a los estereotipos, con fuerte carga emocional y volcados con los demás, para demostrar al público su versatilidad.

No olvidemos, por otra parte, que hacia 1910⁵⁰³, aún no se ha creado en España un *star-system* nacional⁵⁰⁴, es decir, una forma de hacer cine basando su rendimiento comercial en el atractivo de contar en el papel protagonista con una actriz de renombre, siendo Raquel Meller la primera cancionista⁵⁰⁵ que triunfe en la gran pantalla, simbiosis que hará que después se la considere como “cantatriz”. Desde 1912 comenzarían a filmarse melodramas, se otorgaría cabida en nuestro cine al folclorismo andalucista⁵⁰⁶, y se inaugurarían los seriales fílmicos por episodios. Si algún nuevo modelo de producción marca esta época de esplendor fue la importación desde Francia del formato de los seriales, que propiciaría la asistencia masiva de espectadores a las primeras salas de exhibición. Los

⁵⁰³ Durante la década de los diez se suscitan una serie de problemas que hacen el panorama todavía más difícil. Por ejemplo, el aumento de los costes de la producción de los filmes, que alargaban su duración como estrategia para atraer al público; esa estrategia había nacido en las industrias extranjeras y aquí se mimetiza sin demasiada perspectiva, puesto que da la sensación de que la industria española hubiese preferido seguir como estaba antes de acometer otras aventuras empresariales. Minguet Batllori, Joan María. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2008. p.39.

⁵⁰⁴ La década de los años veinte supone la creación del *star-system*. Las artistas que se involucran en las películas, entre otros personajes, dan vida a ingenuas heroínas populares cómplices con el espectador de la sociedad del momento, criadas que servían en casas de alta alcurnia, por lo general, y que llevaban una existencia plagada de sacrificios y renunciaciones para demostrar al público que la fama posee un precio muy alto y puede conllevar dolor también a la gente que rodea a la artista en ascenso, una mujer fatal que en busca de la espiritualidad. Son películas que permitieron a sus intérpretes femeninas el lucimiento de lujosos trajes en grandiosos decorados a mayor gloria de la intérprete.

⁵⁰⁶ Muchos filmes del periodo mudo reforzarían su fórmula populista, en la mayoría de casos, incluyendo en los argumentos numerosas escenas en las que intervenían los toreros más populares de la época. En muchas de estas películas se complementaban argumentos inverosímiles con las consabidas imágenes de toreros y gitanos.

misterios de Barcelona (1915) dirigido por Alberto Marro, un serial⁵⁰⁷ de ocho capítulos, supone el primer éxito de estas características. Supone, en cierta forma, un símil a las películas realizadas en “jornadas” y, más directamente, el antecedente de las actuales series de televisión.

Hacia 1915 el público viene mostrando indiferencia ante las películas muy elaboradas plásticamente, hacia el *Film d'Art*, por ejemplo, y ya es patente la limitación interpretativa por parte de los actores, siendo la otra cara de la moneda la intensidad con que eran recibidos los filmes grandilocuentes. Se manifiesta en un medio cada vez más profesionalizado un intento de dotar de respetabilidad al cine, mediante adaptaciones literarias o literatos que se lanzaban a la escritura cinematográfica o a la dirección.

A finales de la década de los diez e inicio de los años veinte, el *Cinematógrafo*, que en años anteriores llenaba las salas de proyección, no cuenta con el respaldo del público, que se decantaba por los espectáculos “en vivo y en directo” que ofrecían los teatros y salones de variedades. Es por ello que los empresarios se deciden a comenzar a filmar zarzuelas, como en los inicios de la cinematografía española, si antes filmaban cantables, ahora hacen lo propio filmando piezas completas con el nuevo metraje que ya viene imponiéndose desde tiempo atrás, el de largometraje. Esto supondría el uso y abuso definitivo del género, que lo conducirá a ser considerado un subgénero o género menor: “*zarzuelada*”, donde se aprecia su inclinación al folclorismo y los ambientes populares.

En los años veinte además de aumentar la producción de películas, las películas con argumento comenzaron a ganar terreno y a profesionalizarse algunas funciones dentro de los equipos técnicos. Será sobre todo en estos años cuando las productoras comienzan a fijarse en las posibilidades dramáticas de las ambientaciones andaluzas. Se traslada la producción de películas de Barcelona a Madrid y, mientras las productoras

⁵⁰⁷ Modelo cinematográfico muy en boga entonces, en el que se basaron posteriores técnicos, fraccionando sus películas en “jornadas”, y precursor del modelo actual de definición de las series de televisión.

catalanas comienzan a declinar, en Madrid surgen con otros bríos nuevas productoras, aunque el problema económico sigue estando presente. La precaria financiación de muchas de las películas de este periodo se notaría en los múltiples errores técnicos.

En la España de la II República⁵⁰⁸ se realizaría un tipo de cine que de forma mayoritaria tendería hacia la evasión y el entretenimiento; luego, y aunque no nos ocupemos de ello, desde mediados de los años treinta comienza a apreciarse un descenso de espectadores en el teatro, lo que se traduce en un aumento de espectadores en las salas de cine, siendo numerosos teatros reconvertidos en salas de exhibición de películas; y a principios de los años cuarenta, estando el país sumido en la posguerra, se intentaría revitalizar la copla y apartarla de clichés y modelos anteriores, otorgándole personalidad escénica con voluntad de innovación, como ya habían hecho Pastora Imperio y Raquel Meller años atrás, tiempos en los que muchos de nuestros cineastas y técnicos que por la situación política de nuestro país emigraron, no realizarían un cine comprometido, sino que seguirían acometiendo un tipo de películas de temática hispana con tendencia al escapismo.

El panorama no resulta extraordinario. Muy pocos fueron quienes apostaron por el cine en sus inicios, y a lo largo de la historia ha quedado manifiestamente demostrado que el invento del *Cinematógrafo* sería utilizado con múltiples finalidades además de exhibir películas en salas comerciales. El cine español experimentaría con el auge de los filmes de corte folclórico su mayor época dorada desde finales de los años veinte, cuando el periodo mudo⁵⁰⁹ estaba llegando a su fin y existían numerosos

⁵⁰⁸ Nos ocuparemos de este punto hasta el año 1932.

⁵⁰⁹ Utilizamos la denominación "cine mudo" a lo largo de esta investigación, ya que, suscribiendo la teoría del musicólogo Julio Arce Bueno, el cine contenía sonidos, comentarios del explicador o música interpretada en vivo en la sala. "Es preferible utilizar el calificativo de *mudo* al de *silente* para referirnos al cine de las tres primeras décadas puesto

problemas técnicos con los primeros filmes sonoros o mudos que se habían sonorizado hasta los primeros años treinta, al no disponer de la infraestructura adecuada para acometer la transición del mudo al sonoro.

La aproximación al estudio del cine mudo y la posterior recogida de datos supone un itinerario no exento de conflictos en cuanto a fechas, catalogación, recuperación y otras cuestiones y, sobre todo, ante el problema añadido de la falta de fuentes documentales concretas. Del periodo mudo aún no hemos conseguido cuantificar el número de filmes rodados. En lo que a archivística cinematográfica se refiere, los fondos documentales y de catalogación de nuestro país acusan actualmente contar en cifras y datos la escasez de censo de películas rodadas, películas en soporte de nitrato, películas conservadas, estado de conservación, películas restauradas, localización, conservación de revistas especializadas, guiones inéditos y/o no, y otros materiales como facturas o fotografías. Incluso se aprecia falta de interés desde las instituciones competentes. No existe una política de conservación hasta 1928-29. Los rollos de película se reciclaban: emulsionar para limpiar el negativo, dar sales de plata... ¡y a grabar! La celulosa de nitrato se utilizaba para almidonar cuellos y puños⁵¹⁰.

Los dos grandes problemas que impedían el nacimiento del *Cinematógrafo* habrían de resolverse en un campo muy alejado de la mecánica y, por tanto, de la física: el campo de la química industrial. Estos dos problemas eran encontrar una emulsión rápida que permitiera la instantánea y un soporte apropiado para esa emulsión. Lo primero se solucionó en 1812. Pero el soporte fue más difícil de encontrar. La fotografía utilizó sucesivamente el cuero, el metal, el papel y el vidrio. [...] Hatt (1870) logra el marfil artificial, la xilonita, y Carbutt, j., muchos años después,

que el espectáculo cinematográfico siempre se acompañaba de sonido: música interpretada por un solo instrumento o conjuntos diversos, la mayor parte de las veces, pero también, canciones, ruidos y, raramente, diálogos producidos en vivo durante la proyección de las imágenes". Párrafo extraído de Arce Bueno, Julio. "*Del kinetófono a El misterio de la Puerta del Sol. Los comienzos del cine sonoro en España*". Revista de Musicología, XXXII, 2. Sociedad Española de Musicología. Universidad Complutense de Madrid (2009). p.623.

⁵¹⁰ Puede el lector continuar ampliando esta interesante información en Escalera, Manuel de la. *Cuando el cine rompió a hablar*. Taurus. Madrid, 1971. pp.8-9.

consigue un bloque de nitrocelulosa del cual taja finas rebanadas. Esto ocurre en 1889⁵¹¹. En 1894, Demeny patentó una mejora de su mecanismo, una leva que aseguraba un movimiento más regular de la película por la cámara de cine. La leva se siguió utilizando en las cámaras de cine hasta 1910, tal y como fue adoptada por Thomas Armat en 1895, haciendo posible la proyección de las películas de Edison y fue utilizada por las primeras cámaras cinematográficas perfeccionadas por Gaumont con la colaboración de Demeny en 1895⁵¹².

Un artículo recogido en la revista *La Propiedad Intelectual*, publicado en Madrid en 1924 llamaba al cine mudo “teatro para sordos” y a la radio “teatro para ciegos”. Por ello, más adelante, hablaremos de los conceptos “teatro filmado” y “radio filmada”. Lo que pretendemos con esta inflexión es señalar el ya de por sí difícil camino del cine mudo, que presenta un universo repleto de propuestas interesantes que nos conducen a un espacio cinematográfico muy poco explorado, con el que los estudiosos han de volcarse en mayor medida, ya que queda todavía mucho por estudiar, experimentar y descubrir, y para que el mudo deje de ser un cine prácticamente desconocido en la actualidad, muchas veces despreciado por estudiosos e incluso cinéfilos. Nosotros intentaremos brindar una perspectiva general y una concreción del cine mudo que contiene o mantiene relación directa con la copla. En cuanto a los orígenes del cine español, estudio, análisis e investigación de la producción nacional, entendiendo por producción nacional “aquella que, aún rodada por cineastas extranjeros, fue subvencionada por empresarios españoles”⁵¹³, dentro del periodo mudo, comenzamos con su nacimiento a finales del siglo XIX y su expansión y crecimiento desde los inicios del siglo XX, cuando se produce en Europa una

⁵¹¹ *Ibidem.* p.9.

⁵¹² McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p.66.

⁵¹³ Cánovas, Joaquín [et al.]. *Un siglo de cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2000. p.20.

revolución de los códigos estéticos y se produce la revolución de las vanguardias. El cine, hacia comienzos de la segunda década del siglo XX deja de ser itinerante, y desaparecen los antiguos barracones, pasando a implantarse los empresarios en salas estables y permanentes, en menor medida en pueblos y, sobre todo, en ciudades. Igualmente deja de ser un espectáculo relacionado con las atracciones, es decir, con acróbatas, humoristas o números en vivo, para centrarse en la proyección de la película. El espectador burgués reclama cada vez en mayor medida una mejora en la calidad de las producciones, lo que conlleva un aumento en el metraje de las producciones, derivando hacia un esquema con planteamientos teatrales en cuanto a estructura. Como sucederá después con el cine, la taquilla impondrá los gustos del público y la tiranía de éste.

Hoy, el cine es un poderoso medio de comunicación y está considerado uno de los vehículos más importante para la transmisión de la cultura. No sucedía igualmente en tiempos del precine, y los pioneros consideraban el nuevo invento como algo efímero. No creían en el *Cinematógrafo* como Arte o industria, simplemente era tenido en cuenta como espectáculo. Y el problema germinó cuando en el “espectáculo” cinematográfico se genera el descrédito del flamenquismo, al expresarlo de forma caricaturesca o bufa.

El cine de corte folclórico siempre ha estado considerado como un arquetípico producto de consumo, guionizado con argumentos blandos, muchas veces intrascendentes que reflejaban el tipismo y folclore andaluces, en cuanto a sus formas, baile, cante y toque. Pero también, aunque en menor medida, se realizaron películas similares que fueron más allá en cuanto a calidad, sobre todo, teniendo en cuenta los objetivos de sus creadores, que buscaban dirigirse a un público que demandaba esas historias lacrimógenas ambientadas de forma costumbrista, con canciones generalmente andaluzas o de gran relación con el Sur de España, y de carácter popular, es decir, para un público más culto, alejándose del casticismo dominante y buscando realizar un cine más cosmopolita, de igual

esencia española. Nuestro cine se inició de forma diferente a las dos máximas potencias cinematográficas europeas: Francia e Italia. Éste último y Dinamarca, desarrollarían una fuerte y reputada industria cinematográfica cada uno. En nuestro país, los estudiosos han manifestado en repetidas ocasiones que nunca se ha llegado a desarrollar una industria cinematográfica.

Cuando volvemos la vista atrás para, como es el caso, para efectuar una investigación sobre el cine mudo español y su relación con otras artes, como es el caso de la Música y sus distintas manifestaciones estéticas, vemos que siempre se utiliza la palabra *crisis* para hacer alusión a la historia de nuestro cine. El término plantea el problema de nuestra industria cinematográfica para satisfacer al gran público y, por tanto, sumar espectadores en cada nuevo título que se ofrecía. Si por un lado el cine no satisface, por lo general, a crítica y público, por otro, tampoco propone nuevas formulas de expresión o renovación que promoviesen un resurgir de las películas españolas.

Según Cabero⁵¹⁴, *“a pesar de los esfuerzos desarrollados por las empresas de cine para mantener al público en constante interés, presentando las mejores películas que se ofrecían en el mercado, alternándolas con la escasa producción española, el “respetable”, a excepción de la chiquillería, no daba muestras de entusiasmo por el invento de Lumière, ni la Prensa diaria se ocupó más tampoco, no porque las películas carecieran de interés, sino todo lo contrario: habían aumentado considerablemente el metraje, pues excedían de los quinientos metros y los asuntos estaban inspirados en novelas populares nacionales y extranjeras que no estaban mal del todo, y se alternaban con los rollos cómicos y*

⁵¹⁴ Por lo que se recomienda la lectura de Cabero, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Gráficas Cinema. Madrid, 1949.


fantásticos de Chomón, Méliès, Pathé, Gaumont y otras marcas, según iban apareciendo dispuestas a triunfar.

Eran las variedades o compañías teatrales las que constituían el fin del programa, o sea el plato fuerte, pues con ello lograron que las salas volvieran a verse llenas a pesar de la enorme competencia establecida y de la cantidad de locales que funcionaban.

Precisamente a esa competencia debieron su popularidad muchos artistas entonces modestos que llegaron a la cima del éxito, entre ellos Rafael Arcos, Luis Esteso y La Cibeles, el dueto Ferny-Walmar, don Genaro, el Feo, el ventrílocuo Juliano, el Mochuelo y la Niña de los Peines, acompañados a la guitarra por Adela Cubas, Los Oñateros e infinidad de compañías líricas modestas, que interpretaban las más populares joyas del género chico, y aun estrenaban con frecuencia”.

Por su parte, el investigador José Antonio Bello Cuevas en su tesis doctoral que dio lugar a su obra homónima titulada *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportaje*, realiza un elaborado estudio de catalogación sobre estos tres géneros de nuestro cine, centrándolos en el periodo mudo hasta 1920, y de la cual nos estamos sirviendo a lo largo de esta investigación.

Y, antes de continuar, recogemos parte de la terminología en uso y desuso de Mota Oreja en *Diccionario de la Comunicación*, términos que nos serán de gran ayuda de ahora en adelante para entender algunos puntos de esta investigación. Son los siguientes:

 Cine: *apócope de cinematógrafo y cinematografía, llamado Séptimo Arte, que se expresa a través de la imagen fotográfica en movimiento y con técnicas y arte que le son propios para*

*representar historias, principalmente dramáticas, impresas en película*⁵¹⁵.

✚ Cineastas: *término en desuso para calificar a los aficionados al cine y que se daban así mismos, en un principio, algunos estetas de la cinematografía en cuanto Séptimo Arte y que, posteriormente, se hizo extensivo a los autores e intérpretes de las obras cinematográficas*⁵¹⁶

✚ Cineista: *sinónimo de cineasta, pero en total desuso después de haber alcanzado escasa notoriedad*⁵¹⁷

✚ Cinemista: *nombre con que se designó al profesional de la cinematografía y que no alcanzó acogida alguna*⁵¹⁸.

✚ Cinetecnia o cinetécnica: *parte técnica y científica de la cinematografía, relacionada con la construcción de los aparatos precisos para sus realizaciones y uso de los mismos*⁵¹⁹.

3.2. Los espectáculos teatrales.

Antes de llegar a la época del teatro donde triunfa la tonadilla, la zarzuela y el *teatro por horas*, veamos que el teatro, en sus orígenes, fue una fiesta de carácter religioso. Los griegos partieron del acto religioso (el ditirambo y las ceremonias dionisiacas) para llegar al acto teatral. El sentimiento religioso no es sólo palabra, es acción que pone al hombre

⁵¹⁵ Mota Oreja, Ignacio Hilario de la. *Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio*. Tomo 1º A-H. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988. p.133.

⁵¹⁶ *Ibidem*. p.134.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibidem*. p.135.

⁵¹⁹ *Ibid.*

frente a los misterios de la divinidad. Los ritos y ceremonias evocadas por *La Patum*⁵²⁰, de Berga, adquieren una magia esencialmente teatral⁵²¹.

El origen del libreto teatral⁵²², así como su posterior desarrollo, se encuentra de modo muy directo relacionado con la literatura dramática, y, en consecuencia, con los movimientos estético-literarios que le sirven de soporte, fundamentalmente a partir del siglo XVII. España a lo largo de nuestra historia, ha funcionado como un país de referentes tópicos y estereotipos, donde la temática más recurrente era explotar el andalucismo y el españolismo, siempre desde, como decimos, puntos de vista falseados y estereotípicos. Las temáticas más recurrentes del teatro serían el pueblerinismo, el andalucismo y el madrileñismo, subgéneros que acabarían copando los libretos y los escenarios. Como bien indica Ferrer en su *Antología del género chico*, uno de los principales problemas para regenerar la vida teatral española es la continuidad costumbrista que manifestaban los géneros, hecho mantenido por la misma continuidad regionalista en la literatura de la que se nutría el teatro. Después se produciría un abuso del ruralismo, del pueblerinismo y del provincianismo⁵²³. Y serán dos géneros, precisamente, dentro de esta perspectiva costumbrista donde podemos relaciones de manera más específica una serie de obras de carácter más folclórico y más entroncadas en el entorno de un paisaje rural o urbano, que adquiere por sí solo un nuevo protagonismo escénico bastante relevante y

⁵²⁰ *La Patum* es una representación sacro-histórico-popular nacida y derivada de las antiguas representaciones de teatro medieval, aunque aglutinando, reinterpretando y reconduciendo atávicas celebraciones paganas, que se celebra cada año en Berga por Corpus. *La Patum* son comparsas y también una amalgama que engloba las calles y plazas de la villa, la gente que asiste, unas fechas concretas y una tradición actualizada. Disponible en <http://www.museu.lapatum.cat/es/node/443> [Consulta: 14-12-2010].

⁵²¹ AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.14.

⁵²² Romero Ferrer, Alberto. *Antología del género chico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005. p.2.

⁵²³ *Ibidem*. p.39.

principal: el nuevo sainete y la *zarzuela chica* son sus formas más conseguidas⁵²⁴.

En este teatro también se daba cuenta del certero tópico de *la España de pandereta*. Un tópico provisto de una profunda superficialidad, no por ello menos significativo de ciertas rarezas o *exotismos*, de los que el género chico daba algo más que convincentes muestras. [...] El escenario andaluz era bastante responsable, demasiado cómplice de aquellos rasgos que singularizaban este tipo de sainetes y zarzuelas cortas. Así, cuando nos sumergimos en el mundo del género chico surgen, de modo casi inconsciente, una serie de imágenes preconcebidas en torno a lo que debieran considerarse sus espacios o escenario más esenciales o, al menos, más habituales. [...] Y es que el costumbrismo del género chico entronca con otro de los problemas literarios más absorbentes del último tercio del siglo XIX como es el ruralismo del y el regionalismo estéticos, plenamente abordados por la novela de este periodo, pero que en el caso del teatro no parecía tener la misma fuerza⁵²⁵.

El teatro se muestra fiel a la escenografía geográficamente andaluza, lo que haría que se mantuviese activo el regionalismo y el costumbrismo literarios. Al igual que años después la televisión desplazará a la radio como medio de entretenimiento familiar, el cine, aunque tardará en conseguirlo, logrará que el medio de entretenimiento colectivo deje de ser el teatro. El cine tomará prestadas las formas del teatro en cuanto a estructura horaria, sesiones de proyección, precios de taquilla, etc., por lo que podríamos denominarlo “espectáculo parásito”, ya que toma prestadas las formas y copia los esquemas funcionales y recaudatorios de formas de espectáculo anteriores.

Una de las cuestiones más llamativas de la clasificación de los géneros teatrales trata de la infinidad de denominaciones con que los

⁵²⁴ *Ibid.* p.39.

⁵²⁵ *Ibidem.* pp.42-43.

diversos medios impresos se hicieron eco de la cuestión teatral, como veremos en los antecedentes de los géneros teatrales.

- **Tonadilla escénica.**

Hemos de diferenciar entre tonadilla y tonadilla escénica, siendo esta segunda posterior. La tonadilla escénica supone un género teatral que se consolidaría a mediados del siglo XVIII y que se caracterizaría por formar parte de los intermedios teatrales de las representaciones de comedias; poseyendo estructura independiente y gran duración, en parte, por la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra.

José Subirá realizaba la siguiente definición de tonadilla escénica:

Bajo el epígrafe tonadilla escénica designamos aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750 y durante medio siglo florecieron esplendorosamente, para caer bien pronto en olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte de los intermedios de comedias, cuando no su totalidad, y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra.

La palabra tonadilla y su similar tonada –procedentes ambas de tono– eran antiguas a la sazón en nuestro idioma, si bien antes de la época a la que se contrae la presente historia tenían otra significación, ya por su finalidad, ya por su carácter, ya por su longitud. Venía entonces siendo tonadilla la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión, desde las jácaras más plebeyas hasta las arias más distinguidas. Había sido tonadilla la breve canción que recibía un estribillo a lo sumo y que venía rematando los bailes durante la primera mitad del siglo XVIII. Y era tonadilla la denominación de varios números vocales heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando villancicos –

que se cantaban en templos por las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Epifanía-, cuando la tonadilla escénica no había brotado aún.

Después la tonadilla escénica surge tímida y prospera lozana admitiendo un número variable de personajes. Por eso las hay a solo o monológicas, a dos, tres, cuatro, cinco o seis individuos, y generalmente, designándose así cuando entraba un número mayor de actores. Invadieron las escenas de los dos únicos coliseos madrileños existentes a la sazón, es decir, el de la Cruz y el Príncipe, las de los coliseos reales y las de los coliseos de provincias, constituyendo un exorno imprescindible entre los actos de la comedia, lo mismo si estas eran de Lope o de Calderón, que de Zamora o Cañizares; y de Ramón de la Cruz o Meléndez Valdés, que de Valladares o Comella (...) Porque entonces no había para el público madrileño teatros distinguidos y populares, sino aquellos y nada más, descontando el de los Caños, cerrado durante larguísimos años y abierto después para representaciones de óperas italianas. Y algunos actores se distinguieron siempre por igual en la recitación de comedias y en el canto de tonadillas⁵²⁶.

Para Álvaro Retana, la definición de tonadilla se asemeja un poco a la anterior:

La tonadilla escénica [...] consistía en sus principios en una especie de entremés o sainete breve, amena estampa representada por varios personajes que dialogaban, cantaban y bailaban componiendo unos cuadros descriptivos de la vida madrileña, tanto del pueblo como aristocrática, muy agradecidos por el auditorio al ser emplazados en los entreactos de producciones de mayor importancia

⁵²⁶ Para ampliar la información se puede consultar la obra completa de Subirá, José. *La tonadilla escénica*. Tomo I. Origen e historia. 1928. Tomo II: *Morfología literaria y morfología musical*. 1929. Tomo III: *Transcripciones musicales y libretos*. 1930. Tomo IV: *Tonadillas teatrales inéditas*. 1932. Madrid. Tip. De Archivos, Ed. de la Academia Española. En este caso, la obra de consulta es Subirá, José. *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. Editorial Labor. Barcelona, 1933. p.11.

y como fines de fiesta para ahuyentar los sobresaltos de una figuración dramática o las inquietudes despertadas por un conflicto familiar o amoroso.

Contra lo que se ha supuesto, la tonadilla escénica no deriva de los entremeses estrenados en siglos anteriores, las comedias originales de los grandes ingenios del siglo XVII, la zarzuela, el sainete, los intermedios colocados entre los diversos actos de obras superiores, ni tampoco de los llamados bailes de bajo, tan populares en la primera mitad del siglo XVIII, consistentes en coplillas sueltas de cuatro versos conteniendo agudezas regularmente enderezadas a personajes encopetados y autoridades mandonas. Contando por todo acompañamiento con una guitarra y un violón⁵²⁷.

Algunos autores creen que la tonadilla escénica sucedió a la zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII, cuando lo cierto es que ésta fue desterrada por el *farinellismo* importado por Fernando VI, ignorando la zarzuela, que fue dejada de lado por el favor del público durante la época dorada de Farinelli. La zarzuela inicia su sublevación gracias a Ramón de la Cruz, en 1767⁵²⁸.

Cinco etapas en la vida de la tonadilla escénica registra el sagaz musicólogo José Subirá⁵²⁹:

1.- 1750 a 1757⁵³⁰: acusa su nacimiento e infancia cuando la tonadilla ligada al sainete se concreta a epilogarle, como también otras veces al entremés o al baile.

⁵²⁷ Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. p.13.

⁵²⁸ *Ibidem*. p.22.

⁵²⁹ *Ibidem*. pp.23-30.

⁵³⁰ Desde 1750 a 1757, la tonadilla permanece sostenida principalmente por el guitarrista y a la vez compositor Antonio Guerrero. *Ibidem*. p.35.

2.- 1757 a 1770: define la vitalidad de la tonadilla que entonces se nutre del espíritu popular.

3.- 1770 a 1790: [...] La influencia italiana infiltrada al principio, suave y despaciosa, en el último lustro de este periodo, con lo cual la canción española ganó en calidades líricas sin perder su fisonomía nacional.

4.- 1790 a 1810⁵³¹: [...] pierden las alegres tonadillas su primitivo carácter de picardía intrascendente, transformándose en breves óperas cómicas.

5.- 1811-1850⁵³²: [...] Solamente se representaban algunas tonadillas en funciones de Navidad, recogiendo las cinco o seis producciones más populares del repertorio tradicional o se elaboraban algunas con retazos de otras del siglo XVIII, a las cuales se anexionaban ciertos números musicales.

El grupo que representa la reacción contra lo extranjero y la pasión o la moda por lo popular es, sin duda, la tonadilla escénica, pieza que es bastante parecida a la ópera cómica, pues no se trata de una obra independiente, sino de una serie de piezas al estilo de los *intermezzi* italianos, con seis, ocho o más números de música. Su duración podía rebasar los veinte minutos cuando intervenían numerosos interlocutores, y se intercalaba entre las jornadas o actos de las comedias en los dos teatros madrileños De la Cruz y Del Príncipe, convirtiéndose bien pronto en imprescindibles en todas las representaciones y en el país. Su función como intermedio era similar a la desempeñada por “el baile” antes y el sainete o entremés después⁵³³.

⁵³¹ En 1810, la tonadilla escénica nacida en 1750, vería iniciarse su declive.

⁵³¹ *Ibidem*. p.52.

⁵³² Hacia 1843 ya era palpable el ocaso de la tonadilla escénica.

⁵³³ Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid, 1998. p.405.

Nuevamente recogemos las principales etapas⁵³⁴ de la evolución de este género resumidas así como José Subirá las estableció y podrá el lector efectuar la pertinente comparación:

1.- *Aparición y albores* (1751-1775). La tonadilla, absolutamente distinta del entremés cantado del siglo XVII, está ligada al sainete, entremés o “baile”, epilogándolo casi siempre. Su principal cultivador es Antonio Guerrero.

2.- *Crecimiento y juventud* (1757-1770). La tonadilla queda ya desprendida del sainete y comienza a tener vida propia, inspirándose en la vida popular y cotidiana, que satiriza o ensalza. Fue Misón el compositor que inició el cultivo de las tonadillas independientes, contribuyendo al florecimiento del nuevo género los compositores Guerrero, Aranaz, José y Antonio Palomino, Rosales, Valledor, Esteve, Marcolini, Galv y Castel, entre otros.

3.- *Madurez y apogeo* (1771-1790). Se convierte en el género absolutamente de moda y plenamente desarrollado, con los compositores Esteve y Laserna como principales maestros al servicio de las dos compañías teatrales de Madrid. A ellos se añaden Rosales, Valledor Marcolini, Antonio Palomino, Galván, Castel, Ferndiere, Presas, Laporta, Ferrer y Bustos, entre otros.

4.- *Hipertrofia y decrepitud* (1790-1810). El periodo de la tonadilla que comprende los años 1790 a 1810, en la que la influencia italiana, comenzada ya en el anterior periodo, va desnaturalizando su marcado carácter nacionalista del comienzo. Literariamente cultiva lo conceptuoso y la moraleja; en lo musical se acentúa el italianismo. Es Laserna el principal cultivador junto con Pablo del Moral que sucedió a Esteve. Otros compositores de este tipo de tonadillas fueron Abril, Acero, León y Manuel García, así como los italianos.

⁵³⁴ *Ibidem.* pp.405-406.

Los cuatro destacados maestros de la tonadilla escénica, cuando este género teatral hallábase en su periodo inicial y ascendente en el favor del público, fueron Antonio Guerrero, Luis Misón⁵³⁵, Pedro Aranaz y José Palomino, autores de canciones unipersonales rebosantes de inspiración y con todos los alicientes para el logro de la popularidad⁵³⁶.

En los inicios del siglo XX se produce un acelerado descrédito de un anterior modelo de teatro apoyado en un sistema de convenciones mediante el cual asegurar la exhaustividad de la representación mimética. En el caso de España se produce un antinaturalismo que derivó hacia la espectacularidad y la estandarización de elementos lúdicos, beneficiando, por consiguiente, los espectáculos frívolos, básicamente revista y *music-hall*, en vez de revalorizar el texto literario libre de convenciones. Se aprecia pobreza ideológica en el texto, simplicidad de la puesta en escena, técnicas actorales, de interpretación y realización viciadas y una creciente falta de interés en el crecimiento de la calidad final del producto. El cine será considerado por sus detractores como una manifestación degenerada de la realidad, ya que sólo puede ofrecer una porción sin elaborar de la misma.

- **Entremés.**

El entremés es una pieza breve en un acto, en prosa o en verso y de tema jocoso, que hunde sus raíces en la tradición popular y posee un humor festivo y picaresco, y surgiría en el siglo XVI, inicialmente para ser representada entre dos actos de una comedia, siendo Cervantes y don Ramón de la Cruz los cultivadores de mayor relevancia en el género, con éxito, al igual que el segundo imprimiría al género del sainete un rasgo

⁵³⁵ A Luis Misón le atribuyó la tradición la paternidad del género en una tonadilla calificada como "primera" compuesta en 1757 para una función del Corpus, donde se dice que presentó "una nueva composición a dúo que fue el modelo o principio de lo que ahora se llaman tonadillas". Tuvo por argumento los amores de una mesonera y un gitano y empezaba: "Ya viene Julepillo / a la posada". Aunque antes que Misón había escrito tonadillas el sevillano Antonio Guerrero, Luis Misón les confiere entidad y autonomía propios. *Ibidem.* p.405.

⁵³⁶ Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. p.42.

marcadamente costumbrista. Para algunos estudiosos resulta difícil separar el entremés de otras formas teatrales apoyadas en el lenguaje popular y la tradición.

En cuanto al compendio general de la escena española, Romero Ferrer, asevera que ésta se encuentra abundantemente poblada de entremeses, jácaras, mojigangas, bailes dramáticos, sainetes y tonadillas, en un largo y entretenido recorrido por un mundo teatral abreviado, de extraordinaria fuerza y garra en la tradición teatral hispánica, caracterizando la representación misma por el contraste entre lo cómico y lo trágico –ya lo había teorizado Lope– y un ritmo lleno de movimiento, cambios y rapidez⁵³⁷.

El teatro corto, muy especialmente el sainete, el baile dramático y la tonadilla escénica no habían sido desterrados de la escena española, muy a pesar de los intentos de los ilustrados, y que habían pervivido con mucha tenacidad a lo largo del siglo XIX⁵³⁸. Sin embargo, aunque estas tradiciones se habían mantenido con cierta constancia a lo largo de todo el XIX, a finales de la centuria y por circunstancias propias del sistema teatral como son los mecanismos de producción del *teatro por horas*, se desarrolla de manera muy considerable esta tradición de teatro corto, al amparo también de un pacto cultural ente música, teatro, público e ideología⁵³⁹.

Los parámetros del denominado *teatro por horas* se podían manifestar mediante ofertas diferentes de funciones en un mismo día o noche, a diferentes horas y precios, lo que posibilitó que además del público burgués, pudiese acceder al teatro la clase más modesta. Era una forma de acercar los espectáculos a los espectadores de toda clase y condición, una forma de hacerlos llegar a un abanico más amplio de público. Dividir el espectáculo “de función completa”⁵⁴⁰, en varias funciones de un único acto, de no más de

⁵³⁷ Romero Ferrer, Alberto. *Antología del género chico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005. p.13.

⁵³⁸ *Ibidem*. p.15.

⁵³⁹ *Ibidem*. p.16.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

una hora de duración. Cada una de estas funciones además, tenía entrada independiente, lo que abarató considerablemente el precio de la entrada, posibilitando así otros públicos más populares con menores recursos económicos.

Así es como queda establecida la tradición escénica de la que se nutre el género *chico*, así como el peculiar contexto de producción del *teatro por horas*, ya que convenía subrayar el carácter extremadamente literario de estos textos que, entre sus funciones y rasgos más característicos, debían acoplarse, entre otros muchos ajustes, a los que les imponía el breve tiempo de la representación, el esquematismo de los personajes, la simplicidad de la carpintería teatral, su extremado acoplamiento con los actores para los que eran creados sus protagonistas o la partitura musical cuando esta aparecía. Eran algunas convenciones escénicas⁵⁴¹.

Para Romero Ferrer⁵⁴², encontramos seis grandes subgéneros dentro del *teatro por horas*, más allá del caos que suponen las denominaciones teatrales utilizadas por sus autores [...]. Estos géneros menores son el sainete, el pasillo, el juguete cómico, la revista, la *zarzuela chica*⁵⁴³ y la parodia dramática, además de muchas piezas híbridas que pueden, como de hecho ocurre, compartir tradiciones distintas de fusiones según las circunstancias.

- **Sainete.**

*Bobo hay que viene a las gradas
Cuando hay tonadilla nueva
Una antes de la hora
En que comienza la comedia,
Y durmiéndose hasta el punto
Que la música ya suena*

⁵⁴¹ *Ibidem.* p.9.

⁵⁴² *Ibidem.* p.21.

⁵⁴³ Ha de apreciar el lector que menciona Romero Ferrer la *zarzuela chica* como género menor dentro del *teatro por horas*, lo cual es bastante llamativo a la hora de la catalogación de los distintos géneros.

*Para la gran tonadilla
(Que esto sólo despierta).
Dos ojazos de lechuza
Clava en el teatro apenas
Va a salir ya la indecisa
Confusa que va a hablar no acierta,
Y a puras pasmorotadas
Pies y manos zarandea
Hasta que el primer columpio
Ya a dar palmadas lo fuerza
Medio loco...*⁵⁴⁴

Anónimo⁵⁴⁵

Los sainetes son breves comedias en prosa y en un acto; se dan cita en ellos al natural los usos corrientes, las costumbres de las clases mas inferiores de la sociedad; representándose su modo de vivir, las aventuras particulares que entre las mismas ocurren o a las que dan origen, las intrigas menudas, los chismes y cuentos que se renuevan sin cesar, las diversas especies de las actitudes, charlas y proceder que particularizan a cada una; las escenas más o menos originales, más o menos grotescas, más o menos ridículas que se presentan entre esa gente.

La definición de sainete⁵⁴⁶ nos dice: *forma teatral española de tipo popular y tono jocoso. Nació en el s.XVIII como remate y cierre de una representación de carácter más serio y de mayor empeño, entre cuyos actos se habían intercalado los entremeses. Constaba de un solo acto con escenas de la vida madrileña y abundantes coros y bailes. Escribieron sainetes costumbristas Ramón de la Cruz y A. Soler.*

El fondo de sainetes con música se remonta a 1572 y se extiende hasta 1804, siendo los años que van de 1761 a 1765 cuando tuvieron su

⁵⁴⁴ Rodrigo, Antonina. *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1972. p.87.

⁵⁴⁵ Extracto del sainete anónimo *La disputa del teatro*, el cual pone de relieve el éxito de la tonadilla como parte importante del repertorio cómico.

⁵⁴⁶ Cfr. *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999. pp.257-258.

mayor auge. Según José Subirá la cifra contenida en cada obra es muy variable: existen doscientos sainetes con una; un centenar con dos, y un buen número con tres o más, llegando algunos a tener hasta ocho números. Predominan las “seguidillas”, seguidas de los “cuatros”, coros, minués, pastorelas, villancicos, etc. En cuanto a los instrumentos, dependían de las posibilidades del momento en cada uno de los coliseos y de las exigencias del texto literario: “pandero solo”, guitarra, “salterio obligado”, “clarín solo”, “bajo solo”, flautín y “clave obligado”⁵⁴⁷.

Junto a la zarzuela y a la ópera también las comedias y los sainetes ofrecen una buena cantidad de participación musical⁵⁴⁸. Según Cotarelo y Mori, el sainete es un género teatral típicamente español, es un drama sin argumento pero atractivo, que se reduce a un simple diálogo donde predomina el elemento cómico. Su antigüedad se remonta a fines del siglo XV, recibiendo sucesivas y/o simultáneas denominaciones como auto, farsa, paso y entremés. En el siglo XVIII se identifica totalmente con el entremés, hasta el extremo de que se denomina entremés cuando se representa entre los dos primeros actos de la comedia, y sainete cuando lo colocaban entre el segundo y el tercero. En la segunda mitad del siglo, el gran sainetero don Ramón de la Cruz⁵⁴⁹ exigió una gran intervención musical para esas obras menores⁵⁵⁰.

⁵⁴⁷ Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Española* (bajo la dirección de Pablo López de Osaba). Vol.4. Siglo XVIII. Alianza Editorial. Madrid, 1998. pp.402-403.

⁵⁴⁸ Es un género cuyas formas esenciales configuró Ramón de la Cruz a comienzos de la segunda mitad del XVIII, actualizando el anterior teatro breve, y que presenta ya gran evolución hacia finales del siglo XIX.

⁵⁴⁹ Especial significación tuvo don Ramón de la Cruz en la evolución de la zarzuela española, que con él abandona los temas mitológicos, históricos y encopetados para adquirir unas características similares a las que se dan en general en la segunda mitad del siglo en la que a la recuperación e interés por lo popular se refiere. La vinculación de don Ramón de la Cruz con la música teatral es doble. Por una parte, traduce óperas italianas y francesas, en las que se respetaba la música o, a lo sumo, se modificaba levemente por los músicos españoles transformando en trozos declamados los recitativos. Por otra, tiene una amplia obra de creación original, con su correspondiente música realizada por los más prestigiosos compositores del momento. La reforma de la zarzuela realizada por don Ramón de la Cruz en lo literario y por Antonio Rodríguez de Hita en lo musical, participa del

Y se hace muy importante reseñar que los subgéneros dentro del sainete pueden dividirse en tres grandes grupos según su ambientación: madrileños, pueblerinos y andaluces. Igualmente, por la acción y el carácter cómico, pueden ser catalogados de enredo amoroso, de presentación de personajes, de crítica social o socio-política y de tema teatral.

Las definiciones de los subgéneros que son componentes de los sainetes son las que pasamos a referenciar a continuación:

○ **Pasillo**⁵⁵¹:

Sus características son muy parecidas a las del sainete, con el que comparte la fijación madrileñista de sus escenarios y la cualificación de los personajes que continúan siendo de clase media. La ambientación es siempre contemporánea, pero a diferencia del sainete pretende un prestigio literario consciente en sus autores, al utilizar la denominación de “pasillo” de mayor arraigo en la tradición del teatro breve, y una estructura mucho más simple, al optar claramente por el cuadro único frente a la mayor complejidad interna en varios cuadros del sainete.

○ **Juguete cómico**⁵⁵²:

Género dramático que se cultiva a lo largo del siglo XIX en los intermedios de las representaciones., como continuación en cierto sentido de la tradición entremesil, aunque sus orígenes hay que

movimiento estético que en ese momento se estaba dando en toda Europa en reacción contra la falta de plan literario y musical del teatro musical. Don Ramón de la Cruz amplía los temas, introduce el elemento popular y cuadros de costumbres y cultiva el realismo. *Ibidem.* pp.399-400.

⁵⁵⁰ *Ibidem.* p.402.

⁵⁵¹ Romero Ferrer, Alberto. *Antología del género chico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005. pp.23-24.

⁵⁵² *Ibidem.* pp.24-25.

situarlos a principios de siglo, frente a la tradición secular más antigua del sainete, el pasillo y la zarzuela. En muchos casos se trataba de traducciones o adaptaciones de sus homólogos franceses. [...] La mayor parte de los escenarios son interiores domésticos que representan la extracción social de los personajes -alta o modesta-. Estos suelen ser escasos en número. La estructura del juguete está marcada por un único cuadro escénico y la sencillez técnica, frente al carácter mucho más complejo de los otros subgéneros dramáticos que conforman el género chico. Puede o no tener música.

○ **Revista**⁵⁵³.

Género completamente moderno que surge tras la Revolución del 68 y, por tanto, con un fuerte carácter político, satírico y actual. En, en principio, un tipo de teatro político que utiliza la comicidad y el ridículo para el ataque ideológico. Sin embargo, su desarrollo dentro del “teatro por horas” va a derivar en un teatro de gran espectáculo y actualidades de carácter mucho más variado y heterogéneo. De esta pequeña evolución del género podemos extraer, pues, dos modalidades: la revista política y la revista de actualidades. En ambos casos la ambientación es siempre madrileña y se carece de una mínima unidad de acción, que se sustituye por un simple hilo conductor muy anecdótico y excesivamente teatral y que, generalmente, se reduce –según los casos– al diálogo de varios personajes, al inicio de un viaje por Madrid, al sueño de un personaje, a un juego metateatral o al más socorrido de “pasar revista”. También podemos encontrarnos con alguna revista alegórica, que por sí sola otorga unidad de acción sin justificación previa. [...] Encontramos tres decorados a los que se recurre sistemáticamente: el jardín, de carácter fantástico, la calle corta y la decoración de selva. En lo que respecta a los personajes aparecen siempre en un elevado número

⁵⁵³ *Ibidem.* pp.26-27.

que suele oscilar entre treinta y cuarenta y que pueden dividirse en reales (gente de la calle, personajes tipos, políticos y concretos) y alegóricos (personificaciones de espacios –calles, teatros, cafés–) o cosas y abstracciones (el siglo que viene, un periódico). [...] Su estructura básica de “desfile” se cierra con un cuadro plástico denominado “Apoteosis”.

El sainete cinematográfico sería inaugurado por *El pilluelo de Madrid* (1926) dirigida por Florián Rey, con el niño prodigio Alfredo Hurtado *Pitusín* a la cabeza del reparto.

3.3. Los espectáculos cinematográfico-teatrales y el teatro musical filmado: el cine-teatro.

Los espectáculos cinematográfico-teatrales no suponen novedad alguna que la de la grabación y reproducción mecánica de la imagen, siendo los dos máximos exponentes en lo que a géneros recogidos en nuestra investigación se refiere, *Frivolinas* (1927) dirigida por Arturo Carballo, la filmación de las revistas españolas en el periodo mudo, cuyo único aliciente lo supone la grabación de los números del homónimo espectáculo de corte frívolo, y *La copla andaluza* (1929) dirigida por Ernesto González, hoy perdida, y que citamos como *película sugerida*.

En cuanto a los espectadores, si para estos en el visionado de una película comercial suponía el reencuentro con la misma tipología de planos estáticos que se asemejaba a las funciones de teatro, por lo que terminó la cuestión provocando rechazo y el retorno del público a las salas donde se presentaban espectáculos “en vivo y en directo”.

La eclosión del cine en España vino generada por los fotógrafos y *cameramen* que querían conseguir la captación de la imagen en movimiento y, atraídos por las posibilidades que brindaba el nuevo invento se profesionalizaron. Los cambios en las fórmulas populares de entretenimiento vienen dados por la copia de fórmulas estratégicas de comercialización y

captación de espectadores por parte de los empresarios de los teatros. Cuando el cine comienza a rebelarse como medio colectivo de espectáculo, se produce un trasvase de espectadores que, pocos años después del nacimiento del nuevo invento, volverían a frecuentar de forma masiva los espectáculos en vivo y en directo. Por lo que el cine habrá de reciclarse, buscar nuevas formas de elaborar películas, escogiendo elementos guionísticos más populares, dirigidos a la clase popular, olvidando el proselitismo con que se dirigía a la clase culta de espectadores

Por todo ello, sabemos que el cine es uno de los más importantes vehículos de comunicación para transmitir la cultura, si bien en el caso español se produjo un paroxismo en la forma de expresión de la imagen del país. Si además tenemos en cuenta que ya a finales del siglo XIX y primeros del siglo XX la copla y el flamenco ocupaban un lugar destacado en la cultura española de aquellos años, sobre todo, en la cultura andaluza, es decir, en la parte sur del país, no es de extrañar que el cine dedicase miles y miles de rollos de película a reflejar el tipismo andaluz, tan popular en estos años. Y aunque la situación cultural, social y económica en la España de aquellos años no era la más propicia para contribuir al desarrollo del cine, algunos realizadores emprenderían las primeras y primitivas muestras de filmes centrados en escenas con contenidos típicos del folclore andaluz. Las películas⁵⁵⁴ folclóricas tenían un único objetivo, que no sería otro que el de estar al servicio de los ídolos cantantes y de sus seguidores. Directores como Ricardo de Baños, José Buchs o Florián Rey serían precursores en llevar este cine corte folclórico a la gran pantalla.

En los años treinta, cuando las películas adquieren la estructura de tres actos (planteamiento, nudo y desenlace) para hacerlo llegar al público en salas comerciales o en los cines de pueblo o en los itinerantes, y en los años cuarenta y cincuenta, época de mayor esplendor del género, la fórmula

⁵⁵⁴ Las películas folclóricas seguían “los cauces trillados de este tipo de películas evocadoras de tiempos pasados, llenos de nostalgias para muchos, pero que no suelen llamar la atención a las generaciones actuales”. Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo II. Madrid, 1965. p.465.

estilada en esta última década no era otra que la de utilizar a los intérpretes como reclamo para que el gran público fuese al cine y se identificase con el género.

3.4. El espectáculo cinematográfico, el teatro filmado y la radio filmada.

Cuando en España comienza a desarrollarse un género cinematográfico de corte nacional-folclórico, como ya hemos catalogado anteriormente, en otros países europeos, incluso en Estados Unidos, se rodaron diversas operetas vienesas, en forma de comedia sofisticada⁵⁵⁵. En países europeos como Italia se cultivaba un cine de corte nacional-popular, parecido en cierta forma al que hacíamos nosotros, como sabemos de corte nacional-folclórico.

El acercamiento a las distintas etapas por las que ha transitado un género tan español como la copla se debe a la importancia que siempre se le ha otorgado en nuestra cultura. De hecho, el cine en su etapa muda ya se fijaría en la copla y en las estrellas folclóricas de la canción, quienes darían el salto a la gran pantalla auspiciadas como valores seguros por sus propuestas cinematográficas, aportando estas cancionistas su propio cuño, en muchos de los casos, también directores especializados en la realización de películas de corte folclórico y productoras que destinarían la mayor parte de su producción e ingresos a filmes de este tipo. Destacaremos que el cine impulsaría la carrera de muchas artistas y les ayudaría a mantenerse en el candelerero durante años, como de igual forma veremos que no sería al revés, es decir, una actriz no se nutriría profesionalmente del cante, dejando de lado su faceta actoral.

Y no debemos olvidar que en los primeros años de su existencia, la consideración de los intelectuales de la época sobre el cine, partía del desprecio mayoritario a la indiferencia, para quienes el cine no podía ser

⁵⁵⁵ Miret, Rafael; Balagué, Carles. *Películas clave del cine musical*. (Prólogo de Álex Gorina). Ediciones Robinbook. Barcelona, 2009. p.5.

considerado un arte, sino una degradación del teatro. Posiblemente sea el definitivo impacto del cine como medio de entretenimiento popular y colectivo la acción que impide su mayor impacto, como en los inicios, en los más altos niveles culturales. Es decir, los cineastas pioneros consideraban el cine como un espectáculo “efímero”, es decir, a pesar de haber conseguido plasmar la fotografía en el negativo y, con ello, garantizar la perpetuidad de la imagen, consideraban el rollo de celuloide como un objeto “de usar y tirar”, al no poder reutilizarse. No creían en el *Cinematógrafo* como Arte ni industria, simplemente era tenido en cuenta como espectáculo. Así que nutrirse de los mecanismos de grabación de imagen, tampoco es un gran avance en este sentido para ellos. El cine con sonido sincronizado llegaría antes que el cine mudo. Esto sucede porque el *Cinematógrafo* de los hermanos Lumière presentaba una forma colectiva de espectáculo y la base de los experimentos de Dickson y su *Kinetófono* los encuadraba dentro de un visionado individual. A estos experimentos hemos de unir los del pionero Le Prince⁵⁵⁶, quien realizó su primera película en 1881. Y los recursos expresivos que más se encuentran en las películas mudas son: *flash-back*, desenfoque, sobreimpresión, fundido a negro, fundido por corte; y en cuanto a composición plástica, planos estáticos, amplios encuadres y escenografías preparadas con excesiva teatralidad. Por todo ello, el cine se nutre de unos códigos estéticos que si se rompen, modifican o transforman, dejan de funcionar, ya que no se puede fragmentar la correspondencia estructural entre el contenido y la forma de comunicación.

⁵⁵⁶ Louis Aimé Augustin Le Prince (Metz, Francia, 1842 - desaparecido en 1890). El ingeniero químico, antes y a la par que cineasta, fue visto por última vez con vida en el expreso de la ruta Dijon-París el 18 de septiembre de 1890. A día de hoy, su desaparición sigue siendo un verdadero misterio y continúan barajándose diferentes hipótesis, desde el suicidio al asesinato por la guerra de patentes. Ni su cuerpo ni su equipaje fueron encontrados.

3.4.1. El espectáculo cinematográfico.

El espectáculo cinematográfico acusa su consolidación definitiva como espectáculo de entretenimiento de masas hacia 1915, habiéndose producido una contaminación entre los modelos teatral y cinematográfico y sus formas de comercialización, como pudo ser acondicionar teatros como salas de cine, hecho que fue denominado “homeopatía escénica”. Las posibilidades que ofrece el cine dejan de ser una novedad, su popularidad decae y el público vuelve a inclinarse con otras formas de ocio popular y colectivo como el teatro. Mostraría los tópicos estándar⁵⁵⁷ de lo español, lo castizo, lo baturro y otras formas patrias de imagen de España⁵⁵⁸. El toque nacional en muchas de las producciones del cine español primitivo lo pondría el toque de melodrama con que se comenzaron a abordar las producciones patrias desde finales del primer decenio del siglo XX⁵⁵⁹. El cine primitivo buscaba traspasar el concepto de “teatro filmado”. Traición, arrogancia, codicia, amor y pasión, peligro e maquinaciones serían factores conjugados con gitanos, obreros, toreros, aristócratas, reyes y criados en variados relatos fílmicos, a veces, dando lugar a situaciones rocambolescas⁵⁶⁰. La técnica empleada en

⁵⁵⁷ En casi todos los filmes mudos, hay referencias a vírgenes. Como es el caso de *Lucha de corazones* (1912) dirigida por Juan María Codina: -*Dadme fuerza Virgen Santa*.

⁵⁵⁸ El primer problema metodológico, pero también epistemológico, con que se encuentra la historiografía del cine español es la sujeción a los tópicos sobre el tema, especialmente los de orden enumerativo, acumulativo, descriptivista. Minguet Batllori, Joan María. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2008. p.12.

⁵⁵⁹ En muchas de esas películas se traza también el camino hacia lo que después se denominó “*españolada*”, aunque no se puede escamotear el mérito de aquellos cineastas madrileños que se incorporaron tarde el cine con respecto a la *tradición* catalana, el profesionalismo francés y la industria estadounidense, pero que no supieron multiplicar la capacidad de convocatoria del cine español y (re)encontrarse con el público de las salas. Primero fue el cine estadounidense. Después, el francés. Y, a rodaje seguido, el alemán. Las tres principales cinematografías de la época muda recurrieron a los escenarios andaluces para ambientar sus películas. Griñán, Francisco. *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*. Málaga Cinema. Textos de Cine. Málaga. 2009. pp.111 y 113.

⁵⁶⁰ “Grosso modo, el cine primitivo se caracteriza por la independencia del cuadro escénico, por una progresión narrativa basada en la acumulación de sucesivas escenas autónomas, por la frontalidad de lo representado, por una distancia de los actores respecto a la cámara que busca ofrecer una visión de conjunto y que evoca los límites de la embocadura del escenario por una homogénea iluminación vertical, por la frecuente presencia de telones

los inicios del cine no implicaba montaje y se filmaba mediante encuadre fijo, por lo general, en una sola toma, o tomando unos pocos planos o tiros de cámara de forma consecutiva. La narrativa del nuevo invento estaba basada en la cámara, mediante la composición, y en el montaje, con el ritmo, ya que los filmes no mostraban sólo hechos, sino que se plasmaban imágenes de las sensaciones oníricas de los personajes y expresaban inquietudes y sentimientos. Los primitivos espectadores eran obsequiados con gran cantidad de información, ya que la imagen desplegaba gran influjo sobre el público. Igualmente las técnicas narrativas lograrían el desarrollo de un lenguaje fluido.

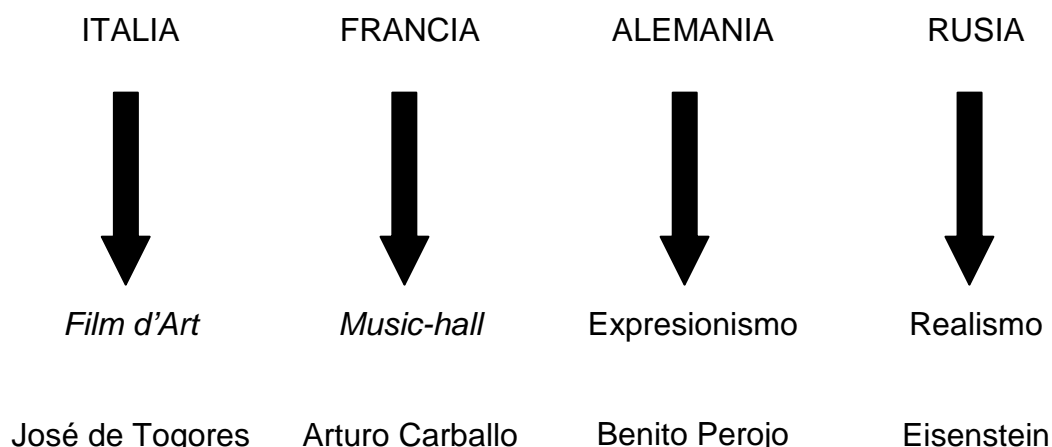
En los primeros espectáculos cinematográficos encontramos múltiples ocasiones en que los argumentos giran en torno a parejas destinadas a continuar sus caminos vitales juntos a pesar de las diferencias sociales o de clase que les separan. Muchos de los primeros filmes se presentan lastrados por un exceso de teatralidad, a veces residual, aunque esto se produce más hacia 1918 cuando los cineastas buscan la naturalidad y el verismo en la interpretación y la puesta en escena, teatralidad que igualmente se refleja en la pasividad de la cámara. La eclosión del cine en España vino generada por los fotógrafos, *cameramen* y realizadores que se marchan a trabajar a Francia e Italia movidos por las posibilidades de trabajo que ofrece el nuevo invento. El espíritu aventurero de los técnicos hace que estos se marchen a trabajar a distintos países para encontrar su hueco laboral. Antes de desarrollar sus propios géneros, el cine comenzó partiendo de las mismas pautas del teatro y la literatura, géneros que iban desde la tragedia a la comedia o del drama romántico al folletín por entregas. Será considerado por sus detractores como una manifestación degenerada de la realidad, ya que sólo puede ofrecer una porción sin elaborar de la misma.

pintados y por la exterioridad en que la acción coloca al espectador". Pérez Perucha, Julio. *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)*. Films 210. Madrid, 1992. p.28.

Como hemos visto con anterioridad, las películas mudas solían ser presentadas con acompañamiento musical en directo. Éste variaba según la situación geográfica del cine. Los cines capitalinos o con más capacidad solían contar con orquestas que, en algunos casos, llegaba a albergar en sus filas a treinta maestros; los cines de rango más modesto podían llegar a tener entre sus maestros un número de entre diez y quince músicos; y, por último, los cines más modestos, contaban con un sexteto o conjunto musical de cuerda, un piano o un órgano. También había de ser tenido en cuenta el caro mantenimiento de las orquestas, unido a los pocos días que los filmes solían permanecer en cartel, el precio de las entradas y el bajo nivel cultural de los espectadores, lo que suponía un gasto espectacularmente elevado.

A finales de los años veinte la atención del público español recaería sobre todo en las películas dirigidas por José Buchs, Florián Rey y Benito Perojo. Nuestro cine, recibe influencias de varias cinematografías antes de adoptar definitivamente una estética y forma propias. José de Togores ya en *La danza fatal* (1914) muestra influencias italianizantes, es decir, una mezcla de surrealismo y realidad propias del cine italiano de aquellos años; después, recibe influencias francesas, como se puede apreciar en filmes que incluyen el cabaret o el *music-hall*, como *El negro que tenía el alma blanca* (1926) de Perojo, incluso influencias del expresionismo alemán, vanguardia que supone una forma de expresión basada en la descomposición geométrica de las formas, los colores y la luz para dar paso a un universo, en ocasiones onírico, que transporte al espectador a un universo conceptual separado. La última, en el periodo que nos ocupa, el cine de vanguardia ruso de Eisenstein. Serán años en los que las películas de Benito Perojo se alejarían del casticismo imperante en nuestro cine, intentando cimentar un cine burgués y de carácter cosmopolita.

Influencias iniciales en el cine español de corte nacional-popular y directores pioneros en llevarlas a la pantalla grande son las que se muestran a continuación:



Desde 1916 hasta 1920 nacen en España numerosas productoras, pero pocas consiguen la continuidad después del primer film. Era consecuencia de varios factores: la descapitalización de la industria, la falta de planes a medio y largo plazo de producción, la concepción del negocio del cine como una inversión marginal o más bien como una “apuesta”, la falta de profesionalidad y el desconocimiento del tema de muchos de los inversores que caían en manos de pícaros o buscavidas, la inactividad estatal [...] el problema de una naciente industria en un país no desarrollado suficientemente, con un Estado incapaz de afrontar los problemas industriales de cualquier índole y más los del cine, al que la mentalidad retrógrada de España ha concebido siempre como un mundo de farándula y no como una industria de gran importancia⁵⁶¹. La cifra de películas que se ha producido en la industria española referentes o referidas al género folclórico, ha generado algunas polémicas. Estas películas, además de servir de lucimiento a su protagonista proveniente de la canción, femenina en la mayoría de casos, serían una forma de acercar a rincones recónditos de la geografía española las canciones que los españoles de aquellos años escuchaban a través de la radio y, sobre todo, de acercarles a sus artistas “en carne y hueso” en aquellos primeros años del pasado siglo. Méndez

⁵⁶¹ Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984. p.21.

Leite dice que 1918 fue el año de asentamiento en España del cine como espectáculo de masas⁵⁶². Y 1922, también según Méndez Leite, va a ser el año en que se inicien las crisis endémicas de nuestro cine, el colapso se produce por el exceso de películas en el mercado y sobre todo por la competencia extranjera, fundamentalmente la norteamericana⁵⁶³. Los filmes nacionales, en estos casos diferentes, arrastran una carga crítica que motiva su éxito en el mercado interior y exterior. Lo cierto es que se hace necesario revisar y completar las proposiciones iniciales una vez examinados los cuatro criterios de nacionalidad propuestos. Hasta finales de los años sesenta han circulado en la mayor parte de los países, cuatro tipos diferentes⁵⁶⁴ de cines regionales:

- a) Series temáticas repetitivas destinadas únicamente al consumo local.
- b) Filmes al servicio de las distintas estrellas que se identifican como nacionales, bien de tipos esquemáticos, casi mecánicos (Totò, Louis de Funès), o de tipos ligados a una cierta movilidad geográfica (Bibi Andersson).
- c) Filmes “nacionalizados”, producidos exclusivamente gracias al dinero público y generalmente privados de difusión.
- d) Filmes de protesta nacional, autóctonos o extranjeros.

A lo largo de los años nos encontramos con dos frentes anticinematográficos: el eclesiástico y el intelectual. En ocasiones, estos frentes cabalgan y se conectan internamente. En otras, las opiniones son vehiculadas por caminos únicos y/o corporativos, cuando desde las páginas culturales de la prensa se anatemiza el cine por el daño que está produciendo en un medio cultural eminentemente burgués como el teatro de cámara, o cuando las instituciones católicas promueven y patrocinan la

⁵⁶² *Ibidem*. p.20.

⁵⁶³ *Ibidem*. p.21.

⁵⁶⁴ Sorlin, Pierre. “¿Existen los cines nacionales?”. *Secuencias*. nº7. Octubre, 1997. p.38.

publicación de algunos opúsculos⁵⁶⁵. Así las cosas, llegaría de la mano de Codina la primera película española en episodios, *El signo de la tribu* (1915), dividida en diez episodios. Este mismo año se estrenaría *Barcelona y sus misterios* (1915) de Alberto Marro, basada en la novela de Antonio Altadill y argumento muy similar a *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, que daría como resultado una película en ocho episodios y con veintidós partes. Como curiosidades de estos años, destacaremos que en el periodo mudo se filmaría *Corazón de reina* (1926) de Guillermo Muñoz, un vehículo propagandístico para la defensa contra la tuberculosis con la reina Victoria Eugenia de Battenberg como protagonista, y *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, que se ocuparía de un atrevido tema como era defender las conveniencias morales y materiales del divorcio en aquellos matrimonios de absoluta equivocación por las partes contrayentes. Pero el mayor éxito del cine español en esta década sería *La casa de la Troya* (1924), adaptación cinematográfica de la novela homónima del mismo director del filme, Alejandro Pérez Lugín, siendo precursora en despertar el interés del cine por la literatura. Y en cuanto al cine de corte folclórico, aquel donde encontramos los orígenes de la canción popular en los filmes de producción nacional, entendiendo por producción nacional “aquella que, aún rodada por cineastas extranjeros, fue subvencionada por empresarios españoles”⁵⁶⁶.

3.4.2. El teatro filmado.

Como manifiesta Gubern, “el cine se diferencia del teatro no sólo por el primer plano visual, de tan gran capacidad mitogénica, sino también por el

⁵⁶⁵ Minguet Batllori, Joan María “¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión. (Sobre la recepción del cine en la España de los años diez)”. Secuencias. nº 8. Abril, 1998.

⁵⁶⁶ Cánovas, Joaquín [et al.]. *Un siglo de cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2000. p.20.

primer plano acústico, que hace presentes el susurro, el suspiro o el gemido, que poseen también un enorme poder emocional”⁵⁶⁷.

Las productoras siguen insistiendo en la transferencia de los asuntos teatrales al celuloide, sirviéndose del teatro como banco de pruebas para la realización de sus producciones. Tal vez influyera el factor de que casi todos los que realizan o interpretan películas, proceden de la escena. El éxito obtenido en las tablas hay que repetirlo en los platós cinematográficos; no obstante, poco a poco, el cine va exigiendo sus propias normas, forzando un aprendizaje de nuevas técnicas a intérpretes y técnicos⁵⁶⁸, pero uno de los mayores problemas era que los *cameramen* no eran técnicos, sino fotógrafos.

En los inicios del siglo XX se produce el mencionado y acelerado descrédito de un anterior modelo de teatro sustentado en un régimen de convenciones mediante el cual asegurar la exhaustividad de la representación mimética. En el caso de España se produce un antinaturalismo que derivó hacia la espectacularidad y la estandarización de elementos lúdicos, beneficiando por consiguiente los espectáculos frívolos, básicamente revista y *music-hall*, en vez de revalorizar el texto literario libre de convenciones. Se acusa cierta pobreza ideológica en el texto, simplicidad de la puesta en escena, en cuanto a técnicas de interpretación y realización viciadas. Por su parte, los actores, limitados por el silencio de la imagen, debieron aprender a medir sus recursos expresivos ante la cámara, dando primero poder a la mirada y después a la expresión corporal, evitando la excesiva gesticulación.

En este caso, no se busca como reclamo las dotes vocales de la artista, o su forma de abordar el baile, aunque la película sea acompañada

⁵⁶⁷ Gubern, Román. “*La herencia del Star System*”. Archivos de la Filmoteca. Nº 18. Octubre 1994. p.17.

⁵⁶⁸ Rabanal Santander, José. *Alfredo Hurtado “Pitusín”: el cine del silencio (1917-1965)*. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, 2007. p.85.

de música durante la proyección. Estamos de acuerdo en que, por ejemplo, Tórtola Valencia se dedica al baile y que éste necesita de acompañamiento de música para embellecer y acompasar los movimientos, en que Raquel Meller se dedicaba a la canción, y canciones interpretaba en sus películas. Lo importante en estos casos es que quien interpreta las notas musicales y para ello necesita de un escenario en que desarrollar y mostrar al público sus cualidades.

3.4.3. La radio filmada.

Diversos investigadores defienden esta aproximación entre música popular y cine, en concreto durante la transición del mudo al sonoro, ya que para los espectadores, la posibilidad de ver en pantalla a los artistas que ya comenzaban a escuchar en la radio musical y comercial, supone una especie de radio filmada. Atendiendo a otras clasificaciones como la dimensión sonora de la imagen y teniendo en cuenta el descrédito a que fueron sometidos también los aparatos reproductores de música mecánica, ya que algunos vieron en la música “en conserva” un antinaturalismo, procederemos a encuadrar las formas en que la radio fue filmada.

La música ha de ser efectiva y cumplir la función de espectáculo, de servir de entretenimiento. Así, si el cine triunfó como medio de espectáculo de masas o público y no de forma individual, y la canción como entretenimiento popular deja que el *Cinematógrafo* se sirva de ésta. Se produce la “homeopatía escénica”, el cine se inyecta su propio veneno bebiendo y buscando el beneficio propio mediante el préstamo de fórmulas de explotación comercial, en este caso, la radio difusión.

En el caso de Raquel Meller, aunque el espectador de la época no pudiese escuchar su voz en la proyección si no se hacía mediante la técnica de la sincronización, el cine, inicialmente, no la reclama por su imagen, sino por su voz. Meller ya era una conocida cancionista cuando llega al mundo del cine para rodar *Los arlequines de seda y oro* (1918-1919) dirigida por

Ricardo de Baños y había efectuado diversas grabaciones en soportes mecánicos.

En el caso de Imperio Argentina, aunque se rodó en coproducción el título reseñado, no podemos aún hablar del concepto “radio filmada”, ya que en sus dos primeros filmes mudos, la artista no demuestra sus cualidades vocales, sino que muestra sus cualidades vocales en su quinta película, el largometraje, *Cinópolis / Elle veut faire du cinema*⁵⁶⁹ (1930) de Francisco Elías, en el que interpreta el ya mencionado tema *Yo quiero hacer cine*.

En los casos de las primeras piezas flamencas o cantables de zarzuela que se graban y se exhiben con sonido sincronizado según los procedimientos vigentes en la época, debemos destacar algunos matices. En el caso de los cantables de zarzuela los podríamos incluir en el apartado dedicado al teatro filmado. Por su parte, las piezas flamencas, debemos incluirlas en este apartado de radio filmada, ya que, como después quedaría implantado en el esquema de la radio comercial, y ya que el cantaor Antonio Pozo Millán *El Mochuelo* grababa dichas piezas en los soportes musicales existentes en la época, igualmente podemos hablar de este concepto. El pionero en acometer estas realizaciones será Ramón de Baños, hermano mayor de Ricardo, a su regreso a España tras su estancia en la *Gaumont* en París, para, junto a la pionera Alice Guy rodar una serie de números de zarzuela⁵⁷⁰ con los que llenar su catálogo de procedimientos sonoros, es decir, las reproducciones sincronizadas con discos *Cronophone*, pero este procedimiento caerá en desuso porque las duraciones de los discos afectaban al metraje de las películas, aún no configurado oficialmente a dieciséis o dieciocho cuadros por segundo, lo cual suponía un impedimento. Gaumont adquirió los derechos de las patentes de Demeny para el *Fonoscopio*⁵⁷¹ (patentado en 1891) y el *Biógrafo* (patentado en 1893). La

⁵⁶⁹ Así se titularía en Francia.

⁵⁷⁰ Hemos de reconocer que de la zarzuela se abusaría, filmicamente hablando, aunque el público demandase películas de esta temática.

⁵⁷¹ El *Fonoscopio* era un proyector diseñado para reproducir los movimientos en vivo de una persona mientras él o ella pronunciaba frases cortas. McMahan, Alison. *Alice Guy Blaché*.

patente de Demeny del diez de octubre de 1893 pasó a ser la base de la cámara de 60mm de Gaumont, también llamada *Cronofotógrafo*, que se perfeccionó en los primeros meses de 1896⁵⁷².

Respecto a la zarzuela, el género está olvidado desde hace mucho tiempo por los cineastas españoles, si bien es un género español por antonomasia que, aunque haya sido llevado al cine con desigual fortuna, está vinculado a éste casi desde los inicios, ya que, aunque resulte curioso o paradójico, existen, además de las grabaciones de piezas cantables, versiones mudas de zarzuelas españolas. Claros ejemplos son *Los guapos* (1910) dirigida por Segundo de Chomón o *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs. Ésta última sería versionada en dos nuevas ocasiones. En 1935 por Benito Perojo con gran éxito de taquilla y contando con la participación de Charito Leonís, Raquel Rodrigo, Roberto Rey y Miguel Ligero; y ya en 1963 por José Luis Sáenz de Heredia, resultando una versión más comercial y con la participación protagonista de Conchita Velasco y Vicente Parra, junto a Miguel Ligero e Iran Eory.

En estos años, como consecuencia de la victoria de la sonoridad en el mundo del cine, se quedan sin trabajo directores, ayudantes, operadores, ayudantes, operadores, decoradores, obreros especializados y demás técnicos españoles que habían levantado el frágil edificio del cine silente⁵⁷³ nacional⁵⁷⁴.

(*Lost visionary of the cinema*). Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p.65.

⁵⁷² *Ibidem*. p.67.

⁵⁷³ Aunque no lo compartimos, transcribimos el término, como fue citado por el autor.

⁵⁷⁴ Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo I. Madrid, 1965. p.318.

3.4.4. Los rótulos e intertítulos.

Si bien en sus inicios no se creía demasiado en su funcionalidad o practicidad, rótulos e intertítulos ayudan a respaldar la narratividad de los argumentos en los filmes mudos. El abuso de los mismos puede enunciar la negación para afrontar la capacidad resolutive en cuanto a la acción en el montaje. Tampoco olvidemos que se podían ver rótulos con diálogos y aquellos que “hablaban” en primera persona, como por ejemplo, por boca del o la protagonista. Así se producía la complicidad del espectador que ayudaría a la comprensión del argumento por parte del mismo.

En muchos filmes es achacable el abusivo uso de intertítulos⁵⁷⁵ en los que se supone como una ayuda al espectador en la comprensión de la historia, cuando lo que suele suceder es que, en muchos casos, estos anuncian los acontecimientos antes de que la imagen los muestre, y se da por paradoja el efecto contrario: la imagen queda como mera ilustración del intertítulo. En otras ocasiones sucede que la imagen es cortada en mitad de la acción por el intertítulo que ha decidido incluir el director, por lo que el espectador suele acusar determinado desconcierto a la hora de asimilar la información. Muchos de los intertítulos interrumpían las “conversaciones” de los personajes, quienes, si les leemos los labios, podremos ver que sus “palabras” se correspondían con el intertítulo.

Uno de los aspectos menos encomiables de algunos filmes mudos se concentraba en la utilización de los intertítulos en estilo coloquial directo. Esto es el abuso que los rotulistas hacían a la hora de utilizar el lenguaje popular y tomarse ciertas licencias a la hora de citar palabras, no como se escriben según el diccionario, sino escribiéndolas según su pronunciación oral. Este hecho solía molestar a algunos espectadores, ya que los autores de los intertítulos, en muchos de los casos, se tomaban licencias como “Seviya” por “Sevilla”, escribiendo con, digamos, “gracia andaluza”. Ya

⁵⁷⁵ En numerosas ocasiones, los intertítulos interrumpían las “conversaciones” de los personajes, quienes, si les leemos los labios, podremos ver que sus “palabras” se correspondían con el intertítulo.

hemos visto algunos casos y continuaremos haciéndolo más adelante. También escribían frases que hoy en día escandalizarían, como la siguiente:

*-“Mala pécora, que te viá dá una puñalá en el estómago
que te va a caber una pelesa deperron bailando un fox-
trote”.*

Rosario la cortijera (1923), José Buchs.

Cardona Arnau, sostiene que “durante el cine mudo se emplearon una gran cantidad de sistemas de confección y rodaje de rótulos. Los primeros sistemas de rótulos confeccionados con letras movibles y filmados por reflexión se utilizaron hasta 1910, para pasar a los más perfectos y rápidos procedimientos de confección tipográfica, fotografiados por transparencia, que fueron habituales a finales de los años diez y que se mantuvieron hasta finales de los veinte, momento en que aparecen las rotuladoras automáticas”⁵⁷⁶.

Las productoras se esfuerzan por alargar y complicar los argumentos, y en la planificación es este tipo de filmes espectaculares prima el peso de los grandes escenarios exteriores, donde se desarrollan unos argumentos y una manera de enfocar la producción y realización del cine cada vez más dependiente de la novela y el teatro del siglo XIX. Esta tendencia comienza a formarse a finales de la primera década del siglo XX, cuando los cineastas buscaban que el cine traspasara el concepto de arte para el entretenimiento. Así, los cronistas y críticos dirigen sus ataques a la figura del comentarista o explicador encargado de ir exponiendo la película a los espectadores, ya que eran tiempos de gran analfabetismo.

⁵⁷⁶ Cardona Arnau, Rosa. “Laboratorios cinematográficos en Barcelona entre 1906 y 1920. Fuentes de investigación y características generales”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.179.

La carencia de sonido era una limitación técnica, ni más ni menos. En los escritos de algunos críticos pueden leerse juicios que intentan justificar el silencio como un valor añadido a las películas y no es así. La acción debía completarse con subtítulos y así se afrontó el problema casi desde los primeros tiempos. El *Cinematógrafo*, que había triplicado las salas españolas en poco tiempo, no tardaría en apretar el paso en este sentido.

Existían cines junto a otro tipo de locales que acogían diversas representaciones, que eran los que marcaban la pauta en añadidos sonoros a las películas estrenadas, de rigor primero en capitales y, después en provincias. Era muy difícil la buena concatenación de las secuencias visuales con los subtítulos que, además, tenían que poseer fuerza, dulzura, sentimiento o acción, en las menos palabras posibles, en cadencia determinada y que diera tiempo al espectador de ver, leer y emocionarse sin perderse en un fatigoso desfile de letras en movimiento. No era fácil y como remedio cómodo, algunos exhibidores potaban por contratar un “lector” para que, de viva voz ahorraran la tarea al espectador⁵⁷⁷.

3.4.5. El explicador o comentador.

Los rótulos informativos o con diálogos podían resultar excesivos y llegar a convertir las proyecciones en lecturas colectivas. Esto provocaría una dependencia narrativa por parte del cine mudo. De este modo, los exhibidores pondrían en marcha la figura del “explicador”, un narrador que leía de viva voz los intertítulos e incluso comentaba la acción, incluso el público si se perdía algún elemento de la acción solicitaba al explicador que repitiese su explicación. Debían ser personas muy ocurrentes e incluso en ocasiones esas ocurrencias les acarrearían problemas con los espectadores. Era una figura necesaria en tiempos de gran analfabetismo. Por necesidad de atraer al público nacen los explicadores, por necesidad de atraer al público nace el sonoro, por necesidad de atraer al público nace el color, por

⁵⁷⁷ Rabanal Santander, José. *Alfredo Hurtado “Pitusín”: el cine del silencio (1917-1965)*. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, 2007. p.62.

necesidad de atraer al público nace el *cinerama*, los nuevos sistemas de sonido, los géneros, las estrellas y hasta el cine de autor⁵⁷⁸. Luego vinieron los engorrosos e interminables rótulos, y la figura del explicador se eclipsó para dar paso en pueblos, con abundancia de analfabetos, al mencionado “lector”, el cual, en voz alta, leía los susodichos rótulos para que todos los asistentes se enteraran del argumento. Aquel, en España, solía ser el listo del lugar, o sea, el alcalde, el médico, el notario o el cura párroco. Ello continuó hasta mediada la década de los años treinta, pues aunque ya inventado el sonoro, por motivos de reajuste de material, no todos los locales disponían de él⁵⁷⁹.

Las funciones que se le suponen al explicador del cine de los orígenes: explicar y narrar⁵⁸⁰, y cohesionar todo para el más perfecto de los entendimientos por parte del espectador. En la primera década del siglo XX aparecería la figura del explicador, que sería “un individuo dotado de reconocida facilidad de palabra y convincente tono iría dando las originalísimas explicaciones para que el vulgo pudiera comprender lo que iba sucediendo. En la mayoría de los casos resultaba difícil comprender el argumento por medio de rótulos explicativos, por lo que este técnico auxiliar tenía la misión de ver varias veces la película en sesión privada, y por medio de lo que inventaba y de lo que veía narraba a su manera el asunto, para la mejor comprensión del público. Las palabras del ocurrente explicador provocaban grandes aplausos en la mayoría de casos, como cuando los sonidos o explicaciones entraban a destiempo, y muchos espectadores

⁵⁷⁸ Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España*. Legislación y aspectos económicos 1896-1970. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.

⁵⁷⁹ Tharrats, Juan Gabriel. “El ‘Benshi’ (una remarcable experiencia del cine sonoro)”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. p.348.

⁵⁸⁰ Ver más en Sánchez Salas, Daniel. “Análisis de un eco. La huella del explicador en la sonorización cómica de films mudos en España (1933-1950)”. Versión cedida personalmente por el autor. p.13.

repetían asistencia a las salas”⁵⁸¹. Con la llegada de la sonoridad al cine desaparecieron figuras como la del “explicador”, también denominado “comentarista” y surgieron otras como la del guionista, con la profesionalización del sector⁵⁸². Se produce una fuerte conexión entre explicación y doblaje⁵⁸³.

3.4.6. Los primitivos espectadores.

Suele acompañar a determinado tipo de películas del periodo mudo del conflicto de clases y, más adelante, los espectadores podrán ver una característica de la política integradora republicana; la reivindicación de la diversidad identitaria de los pueblos y razas españoles. El público actúa como parte del contexto social, cultural, estético e ideológico y es uno de los agentes implicados directamente, en cuanto que receptor. El cine necesita de un espectador cómplice mediante el descifrado del mensaje de la *communicatio*⁵⁸⁴. Respecto a los espectadores y su “forma de ser” ante el nuevo espectáculo, estos supondrán la mayor dificultad, ya que en España a principios de siglo pasado vivían diecinueve millones personas, y era el nuestro un pueblo, fundamentalmente más de la mitad de su población, campesina y analfabeta. Este hecho en sí mismo, en lo que al cine se refiere, hará necesaria la presencia de la figura del *explicador*, una especie de contador locuaz que, en muchas ocasiones, con ingenio y humor facilitaría la comprensión de la película a los espectadores en la época del pionerismo.

⁵⁸¹ Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo I. Madrid, 1965. pp.65-70.

⁵⁸² Sánchez Salas, Daniel. “Análisis de un eco. La huella del explicador en la sonorización cómica de films mudos en España (1933-1950)”. p.13.

⁵⁸³ Se produce la implantación en España del doblaje obligatorio a partir del 23 de abril de 1941. El principal responsable fue el jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo en ese momento, Tomás Borrás.

⁵⁸⁴ Communicatio: voz latina para designar la figura retórica que apela desde el mensaje al receptor en solicitud de su opinión o suponiéndole preguntas que se responde al propio comunicador. Cfr. Mota Oreja, Ignacio Hilario de la. *Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio*. Tomo 1º A-H. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988. p.155.

Otras veces, si no conectaba con el espectador o a éste no satisfacía su relato de la historia proyectada en pantalla, podía recibir incluso algún golpe o lanzamiento de objetos por parte de algún espectador del patio de butacas. Cuando el siglo XIX está tocando a su fin la población es analfabeta al 50%, la tasa de natalidad en España alcanza el 77%, la clase campesina el 68% y los trabajadores industriales llegan al 15%. Lo que podemos traducir de estos datos será que los primitivos espectadores, en su mayoría, no pueden permitirse el “lujo” de asistir a una representación teatral, ni asistir a una proyección del nuevo invento que supone el *Cinematógrafo*, no poseen suficiente dinero para subsistir dinero y tampoco saben leer. En ciudades de más de cien mil habitantes sólo reside el 9% de la población. En cifras, nuestro país mostraba un panorama desolador en las primeras décadas del pasado siglo.

Año	Mill./habs. %	Natalidad %	Mortalidad %	Nupcialidad %	Esp. Vida %	Mort. Inf. %
1900	18,5	33,8	28,9	No consta	34,8	37
1920	21,3	29,4	23,3	8,3	41,2	30
1930	23,5	28,2	16,8	7,4	50	20

Fuente: Serrano, Carlos; Salaün, Serge (Eds.).

Los felices años veinte. España, crisis y modernidad. Marcial Pons Ediciones de Historia. Madrid, 2006.

El público es un fragmento constituyente del proceso desde el momento en que forma parte del contexto social, cultural, estético e ideológico, además de agente implicado de forma directa, en cuanto que es receptor. Los espectadores, aunque sean analfabetos, se comprometen a decodificar el mensaje que la imagen proyecta en la pantalla, es decir, realizan un pacto de aprehensión del mensaje codificado en la imagen. El mensaje es comunicable cuando se le atribuye la posibilidad de comunicar, y además, si lo hace de forma directa, con buena comunicabilidad, como espectadores no tendremos que recurrir a ninguna fuente externa para

proceder a la total comprensión del mensaje. Se produce entonces una comunicación perfecta⁵⁸⁵ entre emisor/película y receptor/espectador

Podríamos atribuir quizá a los autores y realizadores la forma de hacer llegar el mensaje al receptor, es decir, rebajar el nivel de composición estructural del filme y de la imagen para hacerlo más comprensible a los espectadores de cada época, forma de hacer cine que ya en los albores del cine sonoro estaba obsoleta y anticuada, pero que se continuaría utilizando hasta casi tres décadas más tarde. Creen los directores que ampliar el nivel de comprensibilidad hará que el mensaje sea más fácil de decodificar por el público⁵⁸⁶, que actúa como interlocutor. En el caso del cine español con su forma de elaborar la composición de historias, personajes y decorados se produce una concausa, ya que si el nivel de concisión se hace tan acentuado y ello va en detrimento de la calidad de la obra final, esto concluye en un rechazo del espectador hacia el producto final cuyo destino es ser explotado comercialmente en salas de exhibición. Los primeros espectadores del *Cinematógrafo* pagaban una entrada y se les ofrecía la oferta del local. Con esta observación, podríamos decir que la historia del cine se constituye en una serie de imposiciones del sistema sobre los espectadores: del cine como espectáculo a la narración; del mudo al sonoro; del blanco y negro al color, etc.

Vemos que los productores cinematográficos estaban sujetos a la demanda de los empresarios de salas de exhibición para que el filme reuniera unas características finales u otras. El público se erige, también durante el periodo mudo en juez y verdugo a la hora de determinar el triunfo o fracaso de una obra, y de encumbrar a unos y no a otros autores. La canción netamente española es excepcionalmente manejable a la hora de compartir el gusto colectivo con los distintos momentos políticos que ha

⁵⁸⁵ Comunicación perfecta: *aquella en que tanto la codificación como la decodificación responden a un criterio único y totalmente conocido por el emisor y el receptor. Cfr. Mota Oreja, Ignacio Hilario de la. Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio. Tomo 1º A-H. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988.p.161.*

⁵⁸⁶ Al estar hablando de una época primaria en el cine, preferimos no hacer uso del término "audiencia".

vivido nuestro país y se aprovecha y exprime el filón del cine. Los espectadores en su mayoría, no tienen dinero y no saben leer. Eran obsequiados con gran cantidad de información, ya que la imagen desplegaba gran influjo sobre el público. Igualmente las técnicas narrativas lograrían el desarrollo de un lenguaje fluido. En sus dos primeras décadas vitales, el universo cinematográfico giraba en torno a la música, el baile y el humor. Igualmente, en el periodo comprendido entre la última década del siglo XIX y la posguerra la canción muestra una palpable sensación de continuidad, culturalmente hablando, por encima de moda e imperativos de los gustos del público.

El cine comienza a fijarse en la zarzuela en los años veinte con el objetivo de atraer a mayor número de espectadores a las salas cinematográficas. Se trataba de encontrar un género que permitiese recuperar el número perdido de espectadores, que se habían decantado por otro tipo de espectáculos. Se halló el género popular y accesible con las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas. Para ello la producción española se situó en la antítesis de las vanguardias, aunque el triunfo resultó casi inmediato. Productos realizados con incontables deficiencias técnicas, exiguos costes de producción. El incontrolado abuso de zarzuelas filmadas - en 1923 casi el 50% de la producción; o en 1925 la cifra todavía se aproximaba al 20%- acabó generando un relativo cansancio incluso en los espectadores más proclives a este género escénico, igual que un progresivo y justificado desinterés en ciertas capas de público pertenecientes a las culturas peninsulares más alejadas de este modalidad expresiva⁵⁸⁷. Hasta bien avanzado el siglo XX, las dos aficiones mayoritarias en nuestro país serían el teatro y los toros. Después sería el fútbol la afinidad que ocupase el primer lugar.

⁵⁸⁷ AA.VV. *Cine español (1896-1988)*. Edición a cargo de Augusto M. Torres. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989. pp.64-65.

3.5. Las primeras películas mudas de corte nacional-popular.

Al poco de nacer el cine dejaría de ser considerado con una invención técnica para comenzar a contar historias, naciendo con el montaje un lenguaje por cultivar y explorar, repleto de nuevas ideas. La fotografía en movimiento sorprende al público a finales del siglo XIX.

Catalogaremos cronológicamente el primer filme, en un primer periodo normalmente supone la definición de cortometraje por los pocos metros de que consta, realizado dentro de cada uno de los apartados que siguen a continuación. Aunque trabajen técnicos extranjeros, si el filme está rodado en territorio español, se considera producción española. También destacar que el cine perpetró un uso y abuso de la zarzuela, un filón inagotable en el que sustentarse productores y empresarios motivados por el escaso interés que despierta el *Cinematógrafo* a los pocos años de su nacimiento y se les plantea el problema de satisfacer al gran público y, por tanto, sumar espectadores en las nuevas proyecciones. Si por un lado el cine no satisface, por lo general, a crítica y público, por otro, tampoco propone nuevas formulas de expresión o renovación que promoviesen un resurgir de las películas españolas.

Alice Guy fue pionera en explotar las posibilidades de la ficción, experimentó con la cámara y el montaje, utilizó trucos cinematográficos, innovaciones técnicas e, incluso, escribió una página destacadísima del cine sonoro dentro de la etapa muda. Entre 1902 y 1906, la realizadora parisina dirigió más de cien películas con sonido sincronizado, conocidas como *phonoscènes* y realizadas con el *Cronófono* de la compañía *Gaumont*. Este sistema sincronizaba un *Fonógrafo*, que emitía el sonido, con un *Kinematógrafo* que proyectaba las imágenes correspondientes. Sonido y fotogramas se grababan por separado para luego ser emitidos al unísono.

La temática de corte costumbrista, mayoritariamente se caracteriza por folclore y toros, será una constante en el cine español ligado a la temática andaluza a lo largo de la historia del cine español, llegando a la actualidad. Con *Benítez quiere ser torero* (1910) de Ángel García Cardona, se inicia la introducción de la temática taurina en la ficción, utilizando el archivo de Cuesta.

3.6. El color.

Respecto al color, el cine, nacido en blanco y negro, comenzaría a teñirse de color treinta años después con la llegada del primitivo sistema *Technicolor*, y cuando la necesidad del color se hizo patente, se recurría al pintado manual de los fotogramas, pero la rápida industrialización de las películas hizo imposible mantener dicho procedimiento, que resultaba lento y de elevados costes. Es cuando se echaría mano de los tintes de color que exigían que cada secuencia había de ser tratada por separado en laboratorio y ser montada así cada copia del filme, técnica que resultaba imposible en películas con banda sonora, eliminando el sonido la magnitud pictórica de la imagen.

Los hermanos Lumière patentarían en 1900 la fotografía en color de gran calidad. A partir de 1906, los laboratorios cinematográficos abandonan progresivamente los sistemas de coloreado utilizados desde 1900, es decir, la aplicación manual de color mediante pincel o por estarcidos. También se van abandonando los procedimientos de coloreado mecánico con plantilla, como el *Pathécolor* o la versión creada por Segundo de Chomón, el *Cinemacoloris*. La razón principal es el aumento del metraje de los filmes. Durante el periodo 1906-1920⁵⁸⁸ se utilizaron de forma masiva en los laboratorios cinematográficos dos sistemas de coloreado de películas: el postineado (o tintado por imbibición) y el virado químico. La característica

⁵⁸⁸ La empresa francesa *Gaumont* patentó a finales de la primera década del siglo XX el sistema *Chronochrome* que utilizaba una cámara con tres lentes. No se desarrolló comercialmente, pero se conservan película filmadas en color por este sistema.

que define ambos procesos es que la aplicación de la sustancia colorante (anilinas disueltas en agua o alcohol) se hace sobre la copia positiva en blanco y negro, pero mientras en el primer caso (tintado) la copia es sumergida en un baño colorante sin que sufra ninguna transformación química, en el segundo procedimiento (virado) la presencia de color conlleva una transformación química de la plata de la imagen (plata metálica) en otro compuesto coloreado⁵⁸⁹. Incluso con la llegada del sonoro, la calidad de muchos filmes decrecería a niveles ínfimos, con rodajes de una o dos semanas, en los que no importaba el resultado en cuanto a su relación con la calidad.

⁵⁸⁹ Datos extraídos de Cardona Arnau, Rosa. “Laboratorios cinematográficos en Barcelona entre 1906 y 1920. Fuentes de investigación y características generales”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.179.

IV

RELACIONES CANCIÓN POPULAR --- CINE MUDO ESPAÑOL

4.1. Introducción.

Somos conscientes de la relación que, desde siempre, han mantenido la canción popular y el cine. Etapas que, por otra parte, han estado estrechamente ligadas con el Ejecutivo que se hallase al frente de la nación, aunque esto ha sucedido en periodos posteriores el que nos ocupa. También ahondaremos en ello, ya que, al ser la copla un género tan nuestro y castizo, lo que harían los mandamases sería utilizarla muchas de las veces en beneficio propio de su gestión gubernamental, incluso llegando a hacer “bandera” de la copla.

Podríamos atribuir quizá a los autores y realizadores la forma de hacer llegar el mensaje al receptor, es decir, rebajar el nivel de composición estructural del filme y de la imagen para hacerlo más comprensible a los espectadores de cada época, forma de hacer cine que ya en los albores del periodo sonoro se manifestaba obsoleta y anticuada, pero que se continuaría utilizando hasta casi tres décadas más tarde. Creían los directores que ampliar el nivel de comprensibilidad haría que el mensaje fuese más fácil de decodificar por el público, que actúa como interlocutor. Pero no deben olvidar los cineastas que el problema de la escasa viabilidad comercial en el caso del cine español por su forma de elaborar la composición estructural de historias, personajes y decorados, se traduce en una concausa, ya que si el nivel de concreción formal se hace tan acentuado y ello va en detrimento de la calidad de la obra final, todo ello concluye en el rechazo manifiesto del espectador hacia el producto final cuyo destino es ser explotado comercialmente en salas de exhibición

En estos primeros años del cine sonoro el baile se sigue interpretando en los filmes como se hacía en las películas de cine mudo. Bailes de mujeres, individuales, de movimientos cerrados, sin grandes desplazamientos ni saltos. Es un espacio reducido y se suelen dirigir los

movimientos hacia el suelo⁵⁹⁰. Está limitado a su representación en una fiesta particular, en un café o en una exhibición para extranjeros. El baile se guía por el sentimiento y la improvisación personal de cada intérprete. La planificación general utilizada son planos fijos; no hay planos detalle de los pies zapateando y no importa mucho si la bailaora se sale de cuadro. La utilización del baile es un reclamo comercial sobre los espectadores que son llamados a las salas comerciales por figuras que resaltaban en otros campos extracinematográficos, principalmente la canción.

4.2. Estereotipos fílmicos en el cine mudo español.

El cine español se ocuparía de la canción y el cante flamenco en sus vertientes más “fáciles” y que el público conocía más ampliamente, acercando a la pantalla a sus artistas más conocidos a través de la radio. Por otra parte, España ha funcionado desde el punto de vista social como referente de estereotipos comunicativos y expresivos muy importantes, a lo que hay que añadir la importancia de la radio⁵⁹¹.

El cine que venimos llamando “de corte folclórico” explotaba un estereotipo que no se correspondía con el espíritu verdadero de la sociedad española. Ese tipo de cine vendía una imagen extraída y exagerada, en su mayor parte de Andalucía, imagen que vendía bien en taquilla y mucho más cuando se realizaba con talento, estampa que traspasaba fronteras, imponiendo un falso sentido de “lo español”. La imagen de la España castiza se asienta en buena medida en relación a la Guerra de la Independencia, por lo que el estudio comparativo de los principales puntos de estereotipación recreativa de nuestro cine nos conduce a mencionar los principales puntos de creación en la elaboración de las obras, argumentos y personajes de la historia y tradición de nuestro cine en el periodo mudo.

⁵⁹⁰ Lo que se conoce como “baile invertido”.

⁵⁹¹ En 1900 Reginald A. Fessenden, físico canadiense, realizaría la primera transmisión de voz humana a través de la radio.

Algunos autores y realizadores, como pudo ser el caso de Florián Rey en *La aldea maldita* (1929), mostraron preocupación por implantar los principios estéticos del cine realizado en España, elaborando la transición teórica hacia el pragmatismo. Revisando su origen y significados, el carácter crítico de la moderna investigación del flamenco y ciencias sociales como filosofía o sociología han manifestado interés por lo relativo a esta manifestación artística, lo que en algunos casos puede dar lugar a un falso “gitanismo artístico” que buscaba la unión de la culturalidad.

Los autores en general desde un punto de vista semiológico, no se preocuparon en demasía a la hora de abordar la composición del filme de la importancia y concepción del espacio escénico, de las acotaciones lingüísticas y la representación de la imagen, junto a las músicas y las diferentes formas fílmicas de adaptación. Aunque algunos lo intentaron y sólo unos pocos lo consiguieron, los autores extrajeron de los espectáculos teatrales foráneos los argumentos y textos para llamar la atención sobre los cambios sociopolíticos, en algunos casos rejuveneciendo el lenguaje escénico, lo que no sucedía en el caso del cine, anclado en estereotipos y falsos prejuicios que impidieron la evolución de la cinematografía española desde sus inicios. El cine español comenzó siendo un cine popular e ingenuo y de bajo coste.

4.3. Imagen fílmica de la canción popular en el cine a través de sus personajes.

Los filmes solían presentar una más o menos acusada carga sentimental, que es lo que demandaban los gustos de los espectadores de la época. El pseudoandalucismo del folclore que muestra el cine español es pura exaltación del gitanismo.

Los personajes resultan tópicos y aburridos, a veces cómicos. Estereotipados con trajes de lunares ellas, traje corto ellos, sombrero cordobés, mantones. Todos poseen sentido de la hospitalidad como rasgo

común, lo que obliga a un andaluz a mostrar al visitante lo más típico de la localidad, llevándole a la venta o colmao donde cantan, bailan y tocan gitanos. Hay que tener en cuenta que a las minorías étnicas, como puede ser el caso de los gitanos, se las suele encasillar dentro de los parámetros de la delincuencia. El bandolerismo también supondrá una forma de estereotipación de nuestro cine, aunque de ello podemos culpar solo al extranjero. Otro de los estereotipos que sobre el flamenco configura el cine español desde sus inicios es la pobreza y la desesperanza ante la vida o el futuro de los gitanos. La existencia bohemia, que no errática o nómada, aunque primeramente bohemia, configura el gitanismo artístico como una manifestación artística de identidad cultural andaluza y para justificar el estereotipo.

Es imposible luchar particularmente contra una comercialización vulgar de nuestro folclore, porque ésta responde a la idea que un extraño pueda tener de lo español, y lo verdadero de nuestro carácter es lo menos difundido. La juerga, la gitana con el pelo suelto y el estómago al aire, etcétera, son difíciles de combatir con una rancia bata de cola, o un armonioso sentido estético. La mixtificación tiene raíz en nuestro mismo suelo⁵⁹².

En el cine español se han dado cuatro personajes femeninos fundamentales: la mañica, la gitanilla, Carmen de Triana y la señorita que ingresa en un castizo convento, que son, por otro lado, personajes sujetos a continuas revisiones a lo largo de la historia de nuestro cine. Algunos ejemplos pueden ser *La bejarana* (1926): mañica; *La medalla del torero* (1924): gitanilla; o *Carmen* (1913): Carmen de Triana; y *La hermana San Sulpicio* (1927) con la joven mozuela que ingresa en un convento y lo revoluciona con sus canciones. Algunas de nuestras ya denominadas “folclóricas”, con los nuevos tiempos huyen escenográficamente de la carga

⁵⁹² AA.VV. *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967. p.207.

erótica que se les achacaba a algunas de ellas sobre el escenario, darían vida a personajes con fuerte carga emocional y volcados con los demás, para demostrar al público su versatilidad, disminuyendo su achacada carga erótica y, en determinados casos, sicalíptica. Ahora dan vida a personajes con fuerte carga emocional y volcados con los demás para demostrar al público su versatilidad y un *savoir faire* donde la castidad y el españolismo comienzan a jugar papeles importantes. La habitual vulgaridad de las bien o mal denominadas “españoladas” no haría otra cosa sino perjudicar a artistas cuya calidad o valía ya habían demostrado sobradamente en los escenarios y en los discos.

En los inicios del cine en España, las películas taurinas gozarían de gran importancia comercial. Se combinan la exposición de la fiesta taurina con las canciones, elementos cómicos, sainetescos y dramáticos. Reivindicaciones de las tradiciones patrias y populismo ideológico son las premisas argumentales que plantean muchos de los filmes mudos. Cuando el cine español buscaba caminos más innovadores y literatos o intelectuales del momento se ocupaban de la realización, estos filmes no lograban mayor difusión que la concerniente a pases en sesiones privadas.

Con la llegada y el imperio del cuplé “sentimental” o “dramático”, se instaura la era de los estereotipos más trillados, y solapadamente más conservadores. Cualquiera que sea el marco geográfico o social de las canciones, domina ya el melodrama, con esquemas narrativos limitados: el amor como drama, la mujer vilmente engañada o abandonada, la mujer pérfida, la mujer coquetona, el amor único y verdadero. Todo esto se podrá combinar con un perdón generoso o con una venganza, con alguna que otra muerte al final (muy poco), la combinatoria de los ingredientes no autoriza muchas variantes funcionales: sólo el contexto aporta [...] la impresión de novedad. Y son así miles y miles de canciones las que erigen el monumento a la mujer eterna, mujer-objeto, juguete de los hombres, de la vanidad, de sí

misma (la mujer es tan débil), con una innegable propensión a la moral burguesa y católica⁵⁹³.

Mediante la lectura del artículo de Tienda Mardagón, “J. M. Codina. *Una sombra tras la cámara*”, encontramos la denominación “películas de moda” (las que en definitiva, reportan mayores ganancias). Dicho autor asevera que “*se trata de películas muy largas, destinadas a todos los públicos, divididas en episodios, con abundantes personajes y una trama con una acción complicada y rápida que, semana tras semana, consiguen atraer a los espectadores al cine dejando siempre en alto el final del capítulo anterior. Sus argumentos son folletinescos y vienen a ser el equivalente cinematográfico de la literatura de quiosco por aquel entonces en boga*”⁵⁹⁴. Evidentemente se refiere a las películas por episodios, tan en boga en aquel tiempo y a los primitivos seriales comparables en estructura a las series o seriales televisivos. Algunas películas presentaban a los personajes mediante rótulos, a modo de algunas de las actuales películas o series de televisión. Los rótulos, en muchos casos, suelen acompañar la acción con cuantiosas dosis de gracia andaluza, en cuanto a expresión, no a pronunciación, aunque en los intertítulos se refleje de forma licenciosa el lenguaje popular.

El proceso de estereotipación del flamenco en el cine será criticado por los flamencólogos tradicionales, que acusan al cine como provocador del cambio en las formas flamencas. De estos estereotipos flamencos se servirá posteriormente el cine franquista, ya no sólo para unir el contenido semántico entre el flamenco y la identidad étnica gitana (como sucede en el cine de la República), sino también a la raza española. Se suelen revestir las

⁵⁹³ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1990. Parece que Salaün lo extrae de Retana, Álvaro. *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967. p.65.

⁵⁹⁴ Ampliar más información en Tienda Mardagón, Juan Antonio. “J.M. Codina. *Una sombra tras la cámara*”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.442.

películas con motivos flamencos aún cuando la presencia de éste es tangencial; motivos como pueden ser la aparición de intérpretes del mundo flamenco con un papel meramente ornamental (aunque existirán excepciones), referencias a cantes o palos del acervo musical flamenco, uso de falsetas de guitarra flamenca como ambientación musical, referencias a la mitología de la cultura y literatura flamenca en los temas de las películas, preludios flamencos antes de la entrada de la orquestación musical en la interpretación de canciones por parte de los protagonistas y las actuaciones en sí que son un claro estereotipo que dota a la película de una mayor aceptación del público y una mayor significación de identidad. Las coincidencias de estas películas con las del primer franquismo, donde claramente se usaba el estereotipo flamenco como instrumento de formación nacional, son bastante evidentes. Las películas que usaban el estereotipo del flamenco durante la República, se valían de personajes de clases populares para representar temas relacionados con la injusticia social. El estereotipo flamenco, que se convirtió en un tópico recurrente utiliza escenarios donde existían conflictos de clases, casi siempre con personajes de etnia gitana.

En el mismo orden de cosas, además de frecuentes referencias a rezos y vírgenes, determinadas películas presentan a los personajes mediante rótulos, como en el caso de *La bejarana* (1926) dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, basada en la zarzuela homónima de de Luis Fernández Ardavín y los maestros Emilio Serrano y Francisco Alonso.

4.4. Géneros y subgéneros.

Antes de desarrollar sus propios géneros, el cine comenzó partiendo de las mismas pautas del teatro y la literatura, géneros que iban desde la tragedia a la comedia o del drama romántico al folletín por entregas. Algunos géneros muestran problemas no sólo referidos a su denominación en sí, sino en cuanto a la relación a catalogarlos siguiendo criterios previos, por lo que los hechos mismos nos llevan a confusiones en determinados momentos.

Matizar también que algunos autores estiman que las denominaciones que veremos en este apartado suelen resultar despectivas.

Las producciones se caracterizaban por cuadros en movimiento, como hemos visto anteriormente, mediante un continuismo teatral y con la mayor parte de imágenes estáticas, escaso movimiento de personajes dentro de la escena. En los años veinte, con la poca andadura que aún lleva nuestro cine, ya acusa la repetición de esquemas y fórmulas caducas y tópicas que, sin embargo, seguirá usándose varias décadas más, sin ningún tipo de pudor por parte de empresarios, productores y directores.

■ Tonadilla.

No hemos podido referenciar títulos que se decantaran clara o únicamente por este estilo.

■ Zarzuela.

En lo referente al cine, hay que decir que se abusaría de la zarzuela. Debido al escaso interés que comenzó a despertar el *Cinematógrafo* a los pocos años de su nacimiento, productores y empresarios cinematográficos encontraron en la zarzuela un filón inagotable.

Un antecedente de las zarzuelas que fueron llevadas al cine son los *Cuadros disolventes*⁵⁹⁵, aporósito cómico-lírico-fantástico inverosímil en un acto y cinco cuadros con libreto de Guillermo Perrín y de Miguel de Palacios y música de Manuel Nieto que se estrenó también en el Teatro del Príncipe

⁵⁹⁵ Los *Cuadros disolventes* (1840) originales son autoría del inglés Harry Langdon Childe y son un efecto de linterna mágica consistente en instalar fuentes de luz detrás de paneles de cristal pintados y superpuestos. Así, los juegos de luces simultáneos con los cambios de placas producían la impresión de movimiento. Estamos en la época del precine.

Alfonso la noche del tres de junio de 1896. No se trataba realmente de cine sino de la linterna mágica que aún seguía en boga y que aparecía en el cuadro tercero; pero no había proyecciones, ya que eran sustituidas por “cuadros vivos”, interpretados por actores. Tampoco trataba de cine *Cuadros al fresco*, tricótomo teatral de Aurelia Varela y Francisco de Torres con música del maestro Gerónimo Giménez, estrenado en el Teatro Cómico de Madrid el veinticuatro de septiembre de 1904. En este caso se incluían auténticas proyecciones. Pero se trataba de imágenes inanimadas, de vidrios con textos. [...] Estas proyecciones eran acompañadas de un trémolo. Algo parecido a la música utilizada en el circo para mantener en suspenso la tensión⁵⁹⁶.

El éxito de que goza la zarzuela entre el público puede achacarse a la falta de interés que despierta entre los espectadores el *Cinematógrafo*, unos años después de su fulgurante despegue, por lo que el cine se nutriría de la zarzuela, bien mediante el rodaje de zarzuelas completas o fraccionadas, bien de cantables. También el público demandaba más cine con zarzuela, ternurismo, amoríos y escenarios fácilmente reconocibles y situaciones emocionantes y del más puro casticismo, como los escenarios. El cine encontrará en la zarzuela un filón inagotable para nutrirse de argumentos. Estos filmes, por lo general, solían ser fieles a la obra original y destacar unos cuantos números musicales, normalmente los más conocidos, para ser interpretados por los intérpretes de la película. No se produce el movimiento inverso, ya que la zarzuela es el género lírico que goza en más amplia medida del favor del público español, a pesar de producirse su verdadera eclosión entre finales de la segunda y comienzos de la tercera década del siglo XX.

⁵⁹⁶ Berriatúa, Luciano. “*Los primeros años del cine en las zarzuelas*”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. p.153.

Tras el éxito de *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs, el realizador más prolífico de su época, que con este filme sentó el esquema que seguirían las posteriores realizaciones folclóricas, se acometería la realización de forma, tal vez desmesurada, de zarzuelas, del denominado “cine de zarzuelas” o “zarzuelada” cuando la calidad brillaba por su ausencia. En el caso de la zarzuela nos mantenemos dentro del encuadre del teatro filmado. Con *La revoltosa*⁵⁹⁷ (1924) dirigida por Florián Rey, Goya Film⁵⁹⁸ presenta su primera producción, la adaptación cinematográfica de la célebre zarzuela de 1897 de José López Silva, Carlos Fernández Shaw y Ruperto Chapí, autor de la música.

En los créditos iniciales encontramos los siguientes rótulos e intertítulos, algunos descriptivos, otros de presentación, siguiendo el más puro esquema teatral:

El Madrid de los barrios bajos ha pasado a la literatura y el teatro a través de los escritores enamorados de las pintorescas costumbres y del peculiar modo de expresarse del pueblo; Don Ramón de la Cruz, primero, Don Ricardo de la Vega, después y otros ilustres escritores más tarde, supieron sorprender el alma popular. José López Silva y Carlos Fernández Shaw, acompañados por la imperecedera partitura que escribió para su obra el maestro Ruperto Chapí, trazaron las escenas de “La Revoltosa” dotándolas de vida y de luz.

- Rótulo de presentación de:

Don José López Silva y don Carlos Fernández Shaw, autores del libro.

- Rótulo de presentación de:

D. Ruperto Chapí, autor de la música.

⁵⁹⁷ Encontramos en el filme la siguiente errata en un intertítulo, el cambio erróneo de *r* por *s*. “*La señá Gorgonia hasta de las veleidades de su marido concibe un proyecto que le hará escarmentar*”. Esta película llegará a pantallas de Inglaterra, Alemania y Estados Unidos.

⁵⁹⁸ Ampliar en Rey Reguillo, Antonia del. “*Un destello de modernidad fílmica: La revoltosa (1924)*”. Archivos de la Filmoteca. Nº 30. Octubre, 1998. pp.39-53.

- *Adaptación cinematográfica y dirección artística de Florián Rey.*
- *Fotografía de Luis R. Alonso.*
- Rótulo de presentación de actores protagonistas. Primero la actriz:
Josefina Tapias. Mari Pepa, flor lozana de los barrios bajos madrileños. Primera actriz del teatro Fontalba de Madrid.
- Continúa con el actor, luego famoso director:
Juan de Orduña: Felipe el periodista. Actor del teatro Fontalba de Madrid.
- Presentación del resto del elenco, comenzando por:
José Moncayo.

Un descriptivo intertítulo nos plantea la situación de partida de la obra filmada:

- *La madre de Mari Pepa es el ogro de la vecindad. Cuando muere la madre, la niña queda al cuidado del señor Matías, cuyo oficial es “Chupitos” (Alfredito Hurtado “Pitusín”)*

Más adelante, se intercalan con la declaración de Mari Pepa y Felipe, fragmentos escritos y cantados de la zarzuela, como el que transcribimos a continuación:

- 44'30":
*-La de los claveles dobles,
La del manojo de rosas,
La de la falda de céfiro
Y el pañuelo de crespón;
La que iría a la verbena
Cogidita de mi brazo...
¡Eres tú!... ¡Por_que⁵⁹⁹ te quiero,*

⁵⁹⁹ Señalamos con guión el texto ya que se trata de es una conjunción causal, y se presenta mal escrito en el intertítulo, como vemos, en dos ocasiones.

Chula de mi corazón!

-Con quien iría del brazo

Tan feliz a la verbena...

¡Eres tú!... ¡Por que te quiero,

Chulo de mi corazón!

Más adelante procederemos a la catalogación de estos géneros, clasificación que ahora mostramos según su similitud con otro medio de espectáculo, en este caso el teatro.

El sainete es un género que hemos recogido ampliamente en el transcurso de nuestra investigación. Como reseñábamos con anterioridad, *El pilluelo de Madrid* (1926) con el niño prodigio Alfredo Hurtado *Pitusín* y dirigida por Florián Rey, da el pistoletazo de salida al sainete cinematográfico.

Ahora vamos con el ejemplo de la segunda versión muda de *Carceleras* (1922) dirigida por José Buchs. Para ello extraemos en cursiva los siguientes textos:

La Casa Atlántida⁶⁰⁰, al llevar a la pantalla ésta popular zarzuela, lo ha hecho con el objeto de presentar una obra genuinamente española, sin falseamiento de tipos y costumbres y para que en el mundo entero puedan conocer, no la España de pandereta que sólo han visto hasta ahora, sino su verdadero ambiente y las fuertes pasiones de su raza.

Autor del libro: Ricardo Flores.

⁶⁰⁰ Con capital procedente de la nobleza se creó la productora Atlántida, resultante de la fusión de los activos de la editora Cantabria Cines.

Música del Mto: Vicente Peydró.

Elisa Ruiz: Soledad..

José Rosés: Pacorro.

Dir.: José Buchs.

- Puerta de las Dádivas (Mezquita) (donde Soledad descansa al llegar a Córdoba).
- La antigua y famosa Plaza del Potro de Córdoba, citada por Cervantes en “El Quijote”.
- Plaza de los Dolores.
- Virgen de los Faroles.
- 32’00’’: Un personaje habla despectivamente de la mujer, definiéndola como “frígida”.

- 46’43’’: Soledad le dice a Gabriel:

De la pobre mujer que así te llora,

Ten compasión, ingrato.

Hoy te exijo que cumplas tus promesas...

Cumple lo que has jurado.

Y Gabriel replica a Soledad:

Tú estás loca, yo jamás te he querido

Ni qué promesas quieres que cumpla,

Ni qué te he prometido.

50’38’’: Manuel a Soledad:

No te apenes que no he de faltarte,

Si aquel te abandona,

Quien su mano te tienda y te diga

Que olvida y perdona.

Entre 52’ y 54’ las dos hermanas Ruiz Romero aparecen juntas en plano.

Cuando Soledad deja el taller vuelve al pueblo y podemos leer el fandango que reseñamos, rotulado en el intertítulo y transcrito literalmente:

- 56'03"

*Quien tie a sus pies llorando
Y acongojá a una mujé
Y en ves de dala consuelo
Se burla de queré,
Ni es hombre, ni tié vergüenza,
Ni tan siquiera es capá
De defender a su mare
Su hay quien la quiere la insulta.*

- 1:09'59" *Soleá (Soledad) en la mano sostiene la navaja que se le ha caído a Jesús:*

*Mi venganza he conseguido
Para el frío de su alma
No cabe más que tu frío.*

- 1:12'45"

Antes de la boda (detrás del grupo que baila, las mujeres palmean y un hombre toca la guitarra). Baile de sevillanas.

- 1:14'04" Más baile, ahora por Alegrías (lo indican los intertítulos). Se mete por medio el monaguillo que es *Varillas* y bailan más sevillanas.

- 1:22'25" Las Ruiz Romero nuevamente aparecen juntas en plano.

Esta versión cinematográfica de la conocida zarzuela, reproduce, como era habitual en la época los pasajes más conocidos de la obra. Se solía cuidar la ambientación al detalle y hacer uso de espacios naturales

para dar a la producción un toque de realismo visual. Modesto Rivas intervino en esta versión muda y en la nueva versión, ya sonora, de 1932. Esta versión es la que realmente más nos interesa en nuestra investigación, ya que supone el primer título que produce y realiza el cine español rodado con sonido directo que no presentó problemas durante la proyección. Lo que sucede es que nos vemos obligados a referenciarla como *película sugerida*, ya que las diversas averiguaciones realizadas nos conducen a Filmoteca de Andalucía (sede de Córdoba), donde no hallamos tampoco la copia física del primer filme sonoro, hablado y cantado, es decir, realizado con sonido directo en territorio español y estrenado sin sincronización de sonido en salas comerciales. Así las cosas, nos hemos de centrar en este caso en las referencias hemerográficas.

Carceleras (1922) supone una zarzuela con inclusión de coplas y coplillas mediante títulos e intertítulos. Su segunda parte, rodada en cine antes de la versión sonora de 1932, se tituló *Rejas y votos* (1927) y estuvo dirigida por Rafael Salvador.

Así, reseñamos el cuplé *La española*, de la zarzuela *La Contrata* (1904), para poner de relieve la mixtificación o hibridación de géneros presente en la época:

*En España no ha nacido
Ni una sola, ni una sola
Que conmigo haya podido
Competir en los española,
Española.*

*El que dude que esto sea
Verdadero, verdadero,
Que se fije y que lo vea
Si no tengo yo salero.*

*Mi papaíto nació en Cádiz,
Mi mamaíta en Sabadell,
En Badajoz la madre de ella,
En la Montaña el padre de él.*

*La madre de mi padre
Nació en Oviedo,
El padre de mi madre*

*Nació en Toledo.
Desde el Norte a Andalucía
No se escapa, no se escapa,
Ni un rincón en todo el mapa
Que no tenga sangre mía,
Sangre mía.
En saber yo me entretengo,
Por curiosa, por curiosa,
De qué sitio es cada cosa,
Cada cosa que yo tengo,
Que yo tengo.
Mis ojos y mi boca
Son andaluces.
Los ojos borrachines,
La boca dulce.
Mi frente y mis cabellos
Son castellanos,
Mis brazos y mis piernas,
Zaragozanos.
Mi andar es madrileño
Por lo valiente,
Mi talle es de Levante,
Seguramente.
Una cosa tengo gallega
Y otra cosa tengo de Asturias
Y otra cosa tengo Navarra
Y dos cosas de Cataluña,
Tengo dos cosas de Cataluña.
Y por eso he aprendido
Que en España no ha nacido
Ni una sola, ni una sola,
Que conmigo haya podido
Competir en lo española,
Española.⁶⁰¹*

Letra: Álvarez Quintero: Música: Chapí

Otra faceta de la relación entre el *Cinematógrafo* y la zarzuela es justamente la inversa: el rodaje de números de zarzuela. Ya en 1896 se rueda en Madrid la película *Loreto Prado* (1896) con la popular actriz y cantante que Enrique Chicote contrató para los finales de zarzuela en el Teatro de la Comedia, alcanzando ambos gran popularidad⁶⁰².

⁶⁰¹ Salaün, Serge. El cuplé (1900-1936). Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. p.217-218.

⁶⁰² Berriatúa, Luciano. "Los primeros años del cine en las zarzuelas". Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.152-153.

■ Pasodoble.

Los títulos que, según ha referenciado Bello Cuevas, se presentan con sincronización de sonido en el Salón Actualidades⁶⁰³ son *Pasacalle de la niña Pancha*, aunque también se presenta citada como *Pasodoble de la niña Pancha* o *Pasacalle de la negra Pancha*. Y están basados en la zarzuela *La niña Pancha*.

*Que esa cigarra
Maestra de las labores
Ya se le vio en la calle
Tan renombrada
De Embajadores.*⁶⁰⁴

Desconocido

■ Flamenco: baile y zapateado.

La primera aparición del flamenco se producirá con los cantables rodados por Ricardo de Baños en 1905 con el cantaor flamenco Antonio Pozo *El Mochuelo*. Fueron cortometrajes⁶⁰⁵ sonorizados según el procedimiento *Cronophon*, con cilindros de cera que su intérprete había grabado previamente.

⁶⁰³ Bello Cuevas, José Antonio. Cine mudo español (1896-1920). Ficción, documental y reportaje. Laertes Ediciones. Madrid, 2010. p.127.

⁶⁰⁴ Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro63/1677_63_imp.html
[Consulta: 02-03-2011].

⁶⁰⁵ Se hace preciso especificar que estos cortometrajes, de los que no hemos podido especificar su número exacto, ni los títulos de los temas grabados mediante sonido sincronizado con la imagen, están perdidos, por lo que nos referiremos a ellos como *cortometrajes sugeridos*.

Supone la figura de *El Mochuelo* la primera presencia específicamente conocida y flamenca en la cinematografía española, ya que conocemos de su presencia en los cortometrajes rodados en el patio del Teatro Cómico de Barcelona y exhibidos en el Salón Actualidades de la ciudad, local luego reconvertido en una sala de billares.

Antonio Pozo *El Mochuelo* realizaría grabaciones de su imagen y mientras cantaba. Esas grabaciones, a la hora de la proyección, se sincronizaban con la grabación sonora previa. Más que películas, podríamos hablar de primitivos vídeos musicales, siendo avanzado el concepto musical de este cantaor, ya que en esta primera etapa del cine aún no se había incorporado el sonido, por lo que la proyección de la película se sincronizaba con discos.

En el apartado del baile, reseñaremos dos primitivas películas. Por un lado, *La malagueña y el torero* (1898) rodada en los Reales Alcázares de Sevilla, y donde dos parejas mixtas (malagueñas y toreros) bailan una danza de cortejo. Constituye un reportaje del catálogo Lumière sobre bailes y danzas representativas de España. Pertenece a la serie *Danses espagnoles*.

El segundo de los títulos fue, originalmente *Danses gitanes: Marengaro*, aunque se la conoce con el mismo que la anterior. Con guión y dirección de la pionera Alice Guy Blaché y rodada igualmente en Sevilla, esta vez en Casa Pilatos. También, ahora sola una pareja, se muestra a un torero y a una mujer con mantilla española y un hombre vestido de torero. Se baila una danza de seducción. Pertenece al catálogo Gaumont.

■ Ritmos frívolos y extranjerizantes y cuplé.

Veamos en este apartado filmes que representan claramente la concepción de los espectáculos cinematográficos teatrales.

Los cuplets de Don Tancredo, es un cantable extraído de la zarzuela *El juicio oral* representado con gran éxito Enrique Chicote y Loreto Prado en el teatro.

Como nuevo ejemplo de cantable de zarzuela filmado encontramos *La tempranica* (1910) dirigido por Segundo de Chomón, que estaba basado en la zarzuela homónima de 1900, de Julián Romea con música de Jerónimo Jiménez

El primer largometraje aquí reseñado, *Frivolinas*, se encuadra dentro de los ritmos frívolos.

❖ *Frivolinas* (1927), de Arturo Carballo.

Con el paso de los años *Frivolinas* se ha convertido en un documento extraordinario al suponer la única filmación existente de las revistas españolas de los años veinte⁶⁰⁶.

Mediante el visionado directo de la película podemos hacernos una idea de cómo las similitudes entre teatro y cine eran más que evidentes, y la única diferencia sustancial era la “conservación” mecánica de la imagen y el sonido. Así, los textos que reproducimos a continuación han sido extraídos de este visionado. El filme se presenta mudo con rótulos y música y su duración es de 88'22” minutos.

De la introducción recogemos este texto incluido en la restauración por parte de Filmoteca Española:

⁶⁰⁶ Berriatúa, Luciano. “*Notas sobre la restauración de Frivolinas*”. Archivos de la Filmoteca. nº 32. Junio 1999. p.108.

“Esta versión de “Frvolinas” ha sido establecida por Luciano Berriatúa en 1999. Estos materiales eran fragmentos del negativo nitrato original, y de copias procedentes de cuatro versiones del film, todas ellas montadas o supervisadas por su director, Arturo Carballo entre 1926 y 1927. Se han redactado nuevos rótulos para suplir a los desaparecidos y se han congelado y retocado digitalmente los fotogramas conservados de las escenas perdidas. Con la colaboración de Filmoteca de Zaragoza, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya y Centro de Documentación de RTVE. La restauración de esta película ha sido posible gracias al patrocinio de AISGE⁶⁰⁷”.

Por lo que ya nos podemos hacer una idea de que la película, como citan algunas fuentes, pudo ser rodada en 1925. La copia restaurada presenta este título como “Cine-Teatro” y el rótulo “Ediciones Seleccionadas A. Carballo Presenta” indica que se trata de una “Comedia risueña combinada con los Espectáculos Féricos de las Revistas Velasco”. Y cuenta con la “Interpretación de *Ramper* y José López Alonso, con la cooperación de las artistas María Caballé, Rosita Rodrigo y Eva Stachino”.

I Parte:

Podemos leer los siguientes intertítulos.

- *Mañanitas de primavera, incubadoras de amor.*
- *La razón Social Casto y Compañía nunca faltaba a la Fiesta Nacional.*
- *Torea Belmonte.*
- *La fiesta brava despierta instintos belicosos. No puede faltar la consabida ¡¡Bronca en el uno!!*

II Parte:

No consta.

⁶⁰⁷ Acrónimo de *Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión*.

III Parte:

- 21'33": *María Caballé va a interpretar el número "Encajes de oro" de la revista "La Feria de las Hermosas". (Un número exótico). Terminan y se quedan paradas el escenario detrás de las compañeras que interpretan el siguiente número.*
- 22'48": *"Encajes de España" ("Feria de las Hermosas"), por la simpática Blanca Pozas. (Este número es de corte más netamente español).*
- 24'05": *"Jardineritos", conjunto de la revista Arco Iris.*
- 25'40": *"Los pollitos conquistadores" de Arco Iris. ¡Modelo de buenas formas! (Suman doce mujeres).*
- 27'25": *Eva Stachino va a cantar el cuplé "Oh, Catarina!". ¡Ojo con el movimiento!*
- 28'52": *"La Morfina" (sketch), interpretado por Rosita Rodrigo y el señor Maury, de la Compañía Velasco, en la revista Arco Iris.*

Parte IV:

- 33'02": *Los artistas teatrales de todos los tiempos han buscado para sus expansiones los templos del bullicio y alegría, y uno de los templos más castizos es "Casa Juan" en la Bombilla.*
- 33'38": *Bailan chotis tocado al organillo. "El "agarrao" será siempre el rey, ante los "simis guanestrepes y fox-trotes".*
- 34'50: *María Caballé se marca un chotis.*
- 38'42": *Eva Stachino va a lucir su garbo y sus hechuras en el cuplé Jockey Dandy.*
- 40'08": *"Fumadero de oro", "sketch" por María Caballé. ¡Una cosa muy seria! (Número de danzas orientales y exóticas cantando las excelencias del opio).*
- 43'51": *Ahora va "Periquito entre ellas". ¡Quién fuera Periquito!*

V Parte:

- 50'08": *En el teatro de sus triunfos, seguía Ramper haciendo las delicias del respetable.*
- 50'38": *Ahora voy a presentar a ustedes "Los Muñequitos" (Feria de las hermosas). Pura mecánica como ustedes verán.*
- 57'08": *Rosita Rodrigo va a interpretar el "sketch" "El beso de la muerte" (Feria de las hermosas". Fíjense en los letreros: van en aleluyas. ¡Canela fina! (Bailes egipcios).*
- 1:04'37": *Ahora, para quitar el mal sabor de boca, va un "fandanguillo" por este cura (Ramper). ¡No confundirse con "La Argentinita"! (Observamos cómo la cantante da instrucciones al payaso para bailar el fandango). Cristeta, hija de don Casto está enamorada de Ramón, pero don Casto no le conoce como Ramón, sino como *Ramper*, por lo que éste se maquilla en casa de don Casto para pedirle la mano de su hija.*
- 1:09'38": *Vemos a *Ramper* maquillándose.*
- 1:15'29": *La revista continuaba con todo su esplendor.*

Y, llegados a este punto, comienza la presentación de los distintos tipos de mujer que han pasado por *Frivolinas*:

- 1:15'38"
LA PORTUGUESA.
Temperamento guerrero,
Dulzura en sus canciones,
Donde el fado triunfa como
Astro rey, llevando en su fondo
Un recuerdo de las glorias
Legendarias: Don Sebastián
Canastos, Vasco de Gama...

- 1:16'18":
LA ARGENTINA
Resolución sajona, fortaleza
De alma como la de las
Mujeres de la Biblia, pero
También una dulce indolencia
Criollas, que tiene su hermana
En Andalucía.

- 1:16'56":
LA BELGA
Hidalguía, franca lealtad;
Firmeza y abnegación en sus
Promesas. Y allá, lejano,
Aún zumba en sus oídos
La metralla destructora que
Tiene el salero.

- 1:17'23":
LA ALEMANA
La prosa y la poesía.
La opulencia de una
Matrona de Berlín y la rubia
Esbeltez de una Elsa
Campesina.

- 1'17'39":
LA ESPAÑOLA⁶⁰⁸
Explosión de luz y de color,
Tamizados por la humedad

⁶⁰⁸ Suena el Himno de España en la música sincronizada que escuchamos en la copia.

De los paisajes norteros.
Una dulce praviana que
Contrasta con las rudas notas
De la jota o los gemidos
De la malagueña.

- 1:18'02'':
LA EGIPCIA
En sus ojos se refleja el Nilo
Sagrado, y en ella palpita
Toda la emoción de los templos
En ruinas, de las Pirámides.
- 1:18'24'':
LA FRANCESA
Gentileza, donaire, picante
Perfume de los boulevares. En
Los labios de una pícara canción
De Mistinguette⁶⁰⁹ y en el alma
Una lágrima por el
Soldado desconocido.
- 1:18'46'':
LA ITALIANA
Arte, vino de Chipre, granadas
Guardadoras de rubíes, y allá,
A lo lejos, el negro penacho
Del Vesubio.
- 1:18'58'':

⁶⁰⁹ Aparece citada de forma incorrecta, aunque como tal la transcribimos.

LA NORTEAMERICANA

Rascacielos, empresas
Gigantes, leyes y costumbres
Modernas, combinadas con
Un espíritu bélico, y una
Sublime nota de protección
A las gentes y el progreso.

▪ 1:19'21":

LA JAPONESA

Casitas de papel y de talco,
Frágiles como juguetes;
Mujercitas pintadas del
Yosiwaram y mezclándose a
Ello, la prosa del espíritu.

▪ 1:19'43":

LA INGLESA

Firmeza, audacia,
Temperamento varonil.
Peor no hay que olvidar las
Húmedas campiñas de
Inglaterra, ni los pavos reales
De los jardines encantados.

▪ 1:20'11": *Aquí nos quedamos con la Española. ¡Viva España!*

▪ 1:20'24": *Y las voces de las Naciones se unen en un Himno al Esperanto.*

Y ya en los créditos de cierre encontramos los siguientes nombres:

- Investigación y reconstrucción musical: Luciano Berriatúa.
- Arreglos y orquestación: Javier Pérez de Azpeitia.
- Dirección de orquesta y piano: Javier Pérez de Azpeitia.
- Violín: Julio Bravo.
- Viola: Ignacio Alkain.
- Cello: Erwin Graf.
- Clarinete/Saxo: Ana Petrinena.
- Flauta: Eva Tercero.
- Percusión: José Pérez.

En el apartado de las voces originales encontramos esta leyenda en los créditos:

- Mercedes Seoane dobla a María Caballé.
- Adela Estévez dobla a Eva Stachino y Blanca Pozas.
- Raquel Sierra Dasgoas dobla a Rosita Rodrigo y a las tiples de “Muñequitas” y “Conductor”.

Y, por último, en lo referente al apartado musical se nos indica dónde se ha llevado a cabo la producción y dónde se pueden encontrar las partituras:

- Partituras originales: SGAE, Biblioteca Nacional y Archivo Musical FE.
- Grabación, Edición y Mezcla de la Banda Sonora: Goldstein y Steinberg.
- Editoras de Sonido: Maite Rivera y María Steinberg.
- Estudio de sonido: EXA (Jaime Fernández).

Destacar que, *Firvolinas* (1927) además de una rareza, supone un híbrido de cine-teatro al combinar trece números musicales y de variedades de la compañía de Eulogio Velasco. Las cancionistas María Caballé, Rosita

Rodrigo, Banca Pozas y la mexicana Eva Stachino interpretan diversos números de los maestros Llopis, Aulí, Vert, Terés y Soutullo. Una orquesta y sus correspondientes coros interpretan en directo las partituras de los trece números que forman parte del filme. Participa el caricato más conocido en esos momentos en el país, Ramón Álvarez Escudero *Ramper*. Incluye en una escena una corrida de toros en la que participa Juan Belmonte, resultando la inclusión es este tipo de escenas algo habitual en las producciones de la época.

Este es un apartado que añadimos a nuestra investigación, la clasificación de películas por temática musical. Así, proponemos títulos como la película *Cabrita que tira al monte* (1925) dirigida por Fernando Delgado, rodada en Madrid y Sevilla y de la que se conservan unos fragmentos en Filmoteca Española. Su duración total supone sesenta y siete minutos y en la copia mencionada no se hallan ni principio ni final.

Catalogamos este título dentro de este apartado de ritmos frívolos y extranjerizantes, ya que, mediante el visionado directo de la copia, encontramos la siguiente leyenda en un intertítulo, aunque no da para más:

- 44'10'': el espectador puede observar a una orquesta de jazz tocando en una gran sala de fiestas.

❖ *El negro que tenía el alma blanca* (1926).

Película dirigida por Benito Perojo, aunque rodada en Francia, supone un filme gozaría de gran éxito internacional y que cuenta una historia exótica y la descripción de ambientes y lugares da muestras de la ambición del realizador. También muestra de forma atípica el antirracismo. Con reminiscencias de la vanguardia impresionista y las producciones soviéticas, Perojo hace uso una iluminación expresionista, técnicas como la pantalla

fragmentada y *flash-backs* y elipsis. Se trata de una ambiciosa coproducción rodada con una Concha Piquer que se hallaba en la cima de su carrera.

La copia visionada cuenta con rótulos en francés y no se aprecian rótulos de inicio y fin. Este título contó tres años después de su estreno con la incorporación de dos canciones y algunos sonidos ambientales incorporados.

Como personajes y actores tenemos en este título a:

- *Mauricio Cortadell*: Joaquín Carrasco.
- *Emma Cortadell*: Conchita Piquer.
- *Fiel servidor de Peter Wald*: A. Engelman.
- *Peter Wald* (es un gran virtuoso con una forma epiléptica y rítmica de bailar charlestón): Raymond de Sarka.
- *Mselle. Ginette* (es la partenaire de Peter Wald).

Y para el análisis del filme nos serviremos de los siguientes datos:

- Entre los minutos 13'25" y 17'43 el realizador nos muestra la historia con claras influencias expresionistas y abundancia de claroscuros, además de imágenes y escenarios deformados, lo que un intertítulo define como "El sueño de Emma". Apreciamos numerosos desenfocos de cámara.
- 28'55": *El Patio, la sala de fiestas*.
- 30'57" a 32'18": comienza un charlestón y el público del salón lo baila. El realizador muestra mediante un barrido un plano de la orquesta tocando, y en primero plano, las piernas de una mujer bailando.
- 33'50": ahora se inicia el charlestón y nos hallamos en la cocina con los camareros, quienes comienzan a bailar. También tenemos planos del restaurante sin atender por estos.
- 35'12": el jefe del restaurante interrumpe el baile de los camareros.

- 39'45" a 40'36": en una audición para encontrar pareja artística para Peter Wald, Emma, alegre y vivaracha, baila un charlestón animada por su padre para deleite de los presentes.
 - 1:10'14" a 1:11'06": avanzada la película, se inicia en teatro un baile entre Emma y Wald. Nos presenta el realizador algunos planos detalle de Emma.
 - 1:11'13": Wald y Emma saludan al público que los aplaude enfervorecido.
 - 1:12'21": un botones aparece con una pancarta entre las manos en la que se lee "Charlestón" en mayúsculas.
 - 1:12'32": nuevamente entran Emma y Wald a bailar un charlestón. Ella aparece a la izquierda y él a la derecha de la imagen. Se muestran planos detalle de las piernas, ya que es un ritmo donde las piernas bailan a un acelerado compás. Y vemos también un plano medio de la pareja.
 - 1:14'24": se ralentiza el baile con ambos en pantalla
 - 1:14'47": Wald aparece solo en pantalla y el realizador presenta un plano detalle de sus pies.
 - 1:15'03": Ahora le toca a Emma. Sus pies se presentan en plano medio y a ella en plano americano.
 - 1:15'18": concluye la ralentización del baile en imagen.
 - 1:16'03": ahora finaliza el baile con un plano general del teatro.
 - 1:22'47": se inicia ahora otro baile con una playa como escenario, y en los paraguas podemos leer "AÑO. CASINO" (lo muestran las bailarinas que están tumbadas). Se sientan y se ve en la parte trasera de sus camisetas "PETER. WALD". Plano detalle en barrido. Ahora las vemos por detrás: dejan los paraguas / Se muestra todo el escenario / cogen paraguas / se unen y se marchan / el público las aplaude.
- 1:24'54" a 1:25'11": dos chicas bailan un charlestón. Se intercala con plano chico/chica.

■ Españolada o “l’espagnolade”.

Creemos necesario, de entrada, incluir la definición de “españolada” ofrecida por Antonio Sánchez-Escalonilla:

*Españolada*⁶¹⁰ : A muchos puede parecerles un término despectivo, y quizás, por imposición del pensamiento popular, lo sea. *Españolada* hace referencia al tópico, a los temas costumbristas, al folclore y a los toros aunque en los primeros años de nuestro cine, la expresión se reserva exclusivamente para las películas que hacen los extranjeros sobre nuestro país. El término proviene del francés “espagnolade” que, en el primer tercio del siglo XIX, aludía a la influencia de los temas hispanos, sobre todo andaluces, en todas las ramas del arte. El cine tampoco podía permanecer indiferente a esta corriente y por eso los cineastas de los primeros tiempos tornan su codiciosa mirada hacia los sainetes de Arniches, los Álvarez Quintero y las zarzuelas más populares. Así surgen películas como *Doloretas* (J. Buchs, 1923), *Malvaloca* (B. Perojo, 1926) o *La revoltosa* (F. Rey, 1924). También las novelas de tema taurino saltan a la gran pantalla, como *Sangre y arena* (1916) de Ricardo de Baños. Gracias a las posibilidades que la nueva técnica ofrece, la imaginación vuela más alto y especula con fantásticas biografías de bandidos románticos. Con la llegada del sonoro, surge toda una serie de películas costumbristas que conectan con el espíritu del público. Florián Rey es el gran especialista e Imperio Argentina su más apreciada musa, como prueban *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936). Ni siquiera la Guerra Civil erradica la españolada del cine nacional.

⁶¹⁰ Sánchez-Escalonilla, Antonio (coord.). *Diccionario de creación cinematográfica*. Ariel Cine. Barcelona, 2003. pp.43-44.

Una vez terminada la contienda, Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Estrellita Castro, y muchos más, siguen cautivando a los espectadores. Pronto se les unen ídolos de la talla de Lola Flores y Manolo Escobar. Con Sara Montiel en El último cuplé (Juan de Orduña, 1957) y, sobre todo, en La violetera (L.C. Amadori, 1958), la españolada desembarca en otras corrientes musicales. Pero los años no han pasado en balde, el gusto del público ha cambiado y el género prácticamente ha expirado. Aunque no ha faltado quienes han querido resucitarlo utilizando como reclamo a Isabel Pantoja en dos películas con título reivindicativo: Yo soy esa (Luis Sanz, 1990), y El día que nací yo (Pedro Olea, 1991). Tampoco Rocío Jurado se ha quedado atrás y ha protagonizado todo un clásico, La Lola se va a los puertos (Josefina Molina, 1993). Por último, hay que reconocer que la españolada, muy a su pesar, nos ha dado una de las mejores películas de nuestra historia. Bienvenido Mr. Marshall (Luis García Berlanga, 1952), una inteligente parodia del género que, afortunadamente, no envejece.

❖ *Rosario la cortijera* (1923), dirigida por José Buchs.

Es el título escogido para proseguir las comparaciones en nuestra investigación, citamos como ejemplo el título que supone una nueva españolada donde no faltan toreros y mujeres pasionales, junto a hombres más cómicos como *Varillas*, quien pone la mueca cómica en cada producción en la que participa. Esta película forma parte de un tipo de producciones donde toman especial cariz el característico muestrario de paisajes típicamente andaluces, y presenta a los actores y sus personajes mediante rótulos e intertítulos.

Primera película española producida en Madrid por Films Española.
Basada en una obra escrita por Joaquín Dicenta y Manuel Paso.
Duración: 70'35" minutos.

- Drama cinematográfico en cinco partes.
- Producción: Film Española, S.A.
- Madrid.
- Adaptación de "La cortijera".
- Original de Joaquín Dicenta y Manuel Paso.
- Refundición dramática de Dicenta y Paso, hijos.
- Guión: José Buchs.
- Fotografía: José M. Maristany.

I parte:

- *En una de las más espléndidas campiñas de la hermosa Andalucía, se alzaba el cortijo del señor José y su esposa la señora Prudencia.*
Imagen de: José Montenegro.
Imagen de: María Comendador.
- *El encanto de aquel hogar era su hija Carmela, genuino tipo de la andaluza alegre y dicharachera.*
- *Carmela - Srta. Encarnación López "La Argentinita". (A Carmela la pretende "Varillas" y ella le corresponde).*
- *Rafael, mayoral de una ganadería de toros.*
Imagen de: Manuel San Germán.
- *Manuel, el Rondeño, hijo adoptivo del señor José y la señora Prudencia.*
Imagen de: Miguel Cuchet.
- *Paco Varillas, mozo timorato, hace dos años ronda a Carmela... y aún no se ha atrevido a declararse.*
Imagen de: Antonio Varela.

○ Intertítulo:

Rosario, a la muerte de su madre, se dirige a pedir ayuda a sus tíos, el señor José y la señora Prudencia.

Imagen de: *Rosario. Srta. Elisa Ruiz* (la recoge la familia de cortijeros)

▪ 09'45'': *Algunos meses después...*

Garrocha odia a Rafael, porque este ocupa el puesto de mayoral, que él ambicionaba.

Imagen de: Garrocha: Alfonso Aguilar.

▪ *El señor José bebe aguardiente compulsivamente.*

▪ Carmela enseña a torear a Varillas.

II parte:

▪ Vuelve Manuel

▪ *-Manuel sabe que quiero a cegar a Rosario, y si en él existe un átomo de gratitud para quien supo salvarle la vida, será incapaz de hacerme traición.*

- 31'40'' La película presenta situaciones cómicas como cuando al padre de Carmela persigue a Varillas, quien tiene miedo a torear, alrededor de la fuente mientras estos *ronean*⁶¹¹.

III parte:

▪ *Pasado algún tiempo y celebrándose la Semana Santa, Manuel se traslada con su familia a Sevilla, ya que no ha de torear en la Feria.*

▪ *A Varillas, que ha perdido el miedo y ha ingresado en la cuadrilla de Manuel, la han autorizado el noviazgo con Carmela.*

▪ 33'39'': *La Semana Santa*. Los protagonistas tiran claveles a La Macarena.

▪ 35'13'' *La Saeta*. (Elisa Ruiz Romero canta una saeta a Jesús del Gran Poder a su paso por la calle Trajano).

▪ Y vemos de 35'19'' a 35'27'':

⁶¹¹ Para los gitanos *ronear* es sinónimo de *coquetear*.

*En la calle de la Amargura
Cristo a su Madre encontró,
No se pudieron hablar
De sentimiento y dolor.*

En el balcón están (1) madre, (2) Manuel, (3) Rafael, (4) Garrocha.

- 33'40" a 33'56" Planos de La Macarena.
- 40'46": Frase Manuel.
"Mis toros son como yo; pelean siempre de frente y no engañan ni hacen traición".
- 45'17": Cogida de Manuel.

IV parte:

- 46'23": *El accidente de Manuel no resultó tan grave como parecía, pero se vio obligado a permanecer en Sevilla hasta su total restablecimiento.*
- 48'50": Intertítulo: *"Una Cruz de Mayo en Sevilla".*
Planos de Varillas y Carmela.
Planos de Varillas y Rosario.
Planos del señor José y la señora Prudencia.
- 49'33": Comienzan a bailar una sevillana ante la Cruz de Mayo en plano general, luego central, vuelve a plano general y sigue con plano medio.
- 50'40": Varillas se arranca a bailar sevillanas de forma cómica.
- 50'55": La señora Prudencia se da cuenta. *-¡Me parece que Rosario mira a Manuel como no debiera mirarle! (Fin del baile).*
- 51'58": Enfado entre Carmela y Rosario. (Dice Carmela: *-¡Yo no soy como otras!*).
- 57'16": Rótulo: *-Carmela tienes que bailar para alegrar la fiesta.*

- 57'27": *La Argentinita* baila unas Alegrías (como dice el intertítulo: *Alegría*). Carmela baila en el cumpleaños de su madre. Todos la jalean.
- 58'13" Varillas intenta meterse en el baile pero se lo impiden.
- 58'23" Termina el baile y se produce un enfrentamiento entre Rosario, Manuel y Rafael.

V parte:

- Manuel y Rafael han vuelto al cortijo.
- 1:00'41" El padre reprende a Rosario por la pelea.
- 1:02'10" Manuel le dice a Rosario: "*Al amanecer te espero aquí; montas a la grupa de mi jaca y a correr y a ser felices*".
- 1:04'41"
El león en la selva
Ruge de celos,
Al ver a su leona
*En brazo ageno*⁶¹².
- 1:07'58": Rafael tira al suelo a Rosario y comienza con Manuel una pelea a machete limpio. Rafael, tristemente, mata a Manuel y le dice a Rosario: *-Mira a tu Manuel. Lo mismo que supe salvarle la vida he sabido quitársela. Rosario le dice: -¿Qué vas a hacer ahora? Y él replica: -Irme a la sierra a vivir con las fieras y a pelear con los hombres, que son los únicos que no engañan.*
- 1:1'22": Rótulo: "*Y mientras los honestos habitantes de la granja descansan, ignorando la terrible tragedia, Rafael buscaba refugio en las montañas*".

El siguiente de los ejemplos que vamos a mostrar en este apartado lo supone el título *Malvaloca* (1926) de Benito Perojo, basado en la obra teatral

⁶¹² Lo transcribimos tal y como aparece en el filme.

de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. Con Lydia Gutiérrez, Manuel San Germán, Javier de Rivera y Alfredo Hurtado *Pitusín* y Amalia Molina, en los papeles principales.

- 07'25': *-¡Rosa! ¡Chiquiya de mi arma! ¡Alégrese esa cara tan presiosa que va a sé desde ahora er so de mi vía y el artá de mi cariño!...*
- 13'14": *De la segunda parte de "Malvaloca" sólo se han conservado pequeños fragmentos que presentamos a continuación con unos rótulos que explican el contenido de las escenas perdidas.*
- 13'20": *Malvaloca se había hecho popular entre la sociedad que se divierte. Aquella noche se celebraba una típica fiesta andaluza en su honor. Baila en una fiesta en honra Malvaloca.*
- 13'27": *Sobre una mesa Malvaloca baila unas sevillanas en una bodega.*
- 24'46": *Cuando Malvaloca ofrece sus joyas a la Virgen aparece un intertítulo en sobreimpresión y podemos leer:*

*La limosna, venga de donde venga,
Lleva consigo un resplandor
Que oculta la mano que la da.*

- 29'30": *Aparece La Golondrina, que es la campana.*
- 37'00": *Rótulo como el anterior, donde dice Malvaloca:*

*"Meresía esta serrana
Que la fundieran de nuevo
Como funden las campanas".*

- 37'27': *Dice Malvaloca a Salvador⁶¹³
-¡Si pudieras hasé conmigo
Como con la campana!
Romperme a peasos,*

⁶¹³ Transcribimos el rótulo tal cual está escrito en el filme.

*Sobre una hoguera y a
Gorpe de martiyo. Luego
Fundir los peasos en crisol,
Verterlo en er morde...
¡Y salir ar cabo la misma!...
¡Y otra!*

- 38'37": Una señora de edad avanzada pregunta a Leonardo delante de la monja (Lina): *-¿Es hoy er día que funden La Golondrina?* Y añade:

*-¡Estas cruces y medayas
Son de mi hijo
Que me lo mataron
En er moro!...*

- 40'29": Flash-back de la madre contando cómo su hijo luchaba en África.
- 41'33": Y añade:

*-¡Yo quería que estas
cruses y medayas se juntasen
con er metá de la
campana, ya que desde
que se lo yevaron no tenía
más pío que gorvé a escuchá
er toque de la Golondrina
ar lao de su madre!*

- 55'35": Mujer ante una imagen de Jesús Crucificado:
*"Señó que ar mundo viniste
Para remediar mis males,
Ampara desde tu Crus*

La rosa de mis rosales”.

Este intertítulo lo interpretamos como una de las coplillas que recogió *Demófilo*. Aunque se entiende que es hablado, sigue la misma estructura. Por otra parte, nótese cómo los intertítulos acusan el lenguaje de la calle y están escritos en estilo coloquial.

■ **Andaluzada: Copla andaluza / Canción andaluza.**

En este apartado nos ceñimos a la expresión de lo español reducido geográficamente a Andalucía. La muestra más representativa la supone un personaje de la literatura romántica vinculado con España que ha inspirado un número considerable de películas. Se trata de *Carmen*.

Carmen y Escamillo (1913), codirigida por Giovanni Doria y Augusto Turchi, quienes regentaban entonces la productora Italia Cines, cuya sucursal tenía su sede en Barcelona, es un filme dividido en cuatro actos e inspirado en la novela de Prosper Mérimée y basado en el libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy para la ópera homónima de Bizet. Marguerite Sylva interpreta a la famosa cigarrera; Juan Rovira será *Escamillo*, el torero granadino, y André Habay dará a vida a *Don José*. La cigarrera provocará la ruina de ambos. En el filme se ponen de manifiesto bailes y panderetas en el colmao flamenco *Casa Lillas Pastia*, donde Carmen jalea a una bailaora. José entrega unas castañuelas a Carmen y ésta las tocará moviéndose ante él. La pasión racial se manifiesta en este filme. Carmen mira a cámara, en lo que creemos un error de la actriz no corregido por los directores, cuando José le ofrece dinero tras el golpe que le ha hecho daño en la muñeca.

Igualmente, mediante el visionado directo de la copia de *Los arlequines de seda y oro* (1918-1919) con rótulos en holandés y subtítulos en castellano encontramos:

- 51'09'': Raquel Meller canta en lo que se supone un ensayo junto a su pianista para preparar su primer contrato americano. No conseguimos saber si se trata de afinar la voz o si realmente canta alguna estrofa de canción. La imagen sepia, casi se percibe en color, posiblemente por el buen estado de conservación de la copia y su restauración. La secuencia está trufada de primeros planos demandados por el director.
- 57'06'': Raquel Meller canta en un escenario con acompañamiento de orquesta en un pequeño teatro vestida con indumentaria baturra.
- 1:01'40'': el intertítulo nos indica: *"El Baile de la Mantilla"* (baile que se asemeja a una jota aragonesa). Tenemos varios planos de mujeres, con y sin castañuelas. Meller aparece con mantilla blanca, mientras el resto de señoras la lucen de color negro.

Continuamos con el análisis de intertítulos:

- *Juanillo, con el nombre de Juan de Dios era considerado por el primero el mejor espada de su tiempo.*
 - *En recuerdo a su pasado, Juan dona al orfanato la recaudación de su primera corrida.*
 - *De vuelta a América, Raquel conoce al famoso torero El Trianero.*
-
- 1:06'35'': en varios planos se nos muestran los siguientes elementos.
 - Vemos el ritual de vestimenta del torero.
 - Primer plano de la colocación de la coleta torera.
 - Los toreros rezan.
 - Primer plano de toros en el chiquero.
 - Primer plano de Raquel Meller en la plaza de toros con la misma mantilla del día anterior (aunque no con la misma ropa).

Al final se descubre que Raquel y Juan de Dios son hijos del Conde de Rosicler. Juan de Dios termina retirado del toreo y trabajando junto a su padre, y Raquel por su parte se une a *El Trianero* y abandona los teatros.

■ Canción española / Copla española. Copla.

❖ *La copla andaluza* (1929), de Ernesto González.

La copla andaluza (1929) dirigida por Ernesto González⁶¹⁴, es un título que encuadramos dentro de la canción popular española y que supondría la versión cinematográfica o una especie de teatro filmado de la obra de Antonio Quintero y Pascual Guillén, la cual estaría en cartel ese año con notable éxito⁶¹⁵ en el Circo Price de Madrid, notoriedad la de las tablas que no cosecharía en la pantalla grande. Este filme no puede ser considerado sonoro ya que consistía en la grabación del mencionado espectáculo, sincronizando en la proyección con la grabación sonora registrada en disco de las canciones de dicho espectáculo. En el propio cartel del filme se denominaría “cine-teatro” esta producción al que nosotros añadimos también la denominación “experimental”. El guión sería de los mismos autores Antonio Quintero y Pascual Guillén y representaba teatro filmado en un espectáculo creado para *El Niño de Marchena* y *Angelillo*.

Al no poder acceder al visionado de la versión primera, reseñamos aquí, siguiendo el ejemplo anterior, la segunda versión, ya sonora, de este filme.

En los títulos de crédito de la producción *La copla andaluza* (1959) dirigida por Jerónimo Mihura encontramos la siguiente presentación:

⁶¹⁴ Su nombre completo era Ernesto González Bernaldo de Quirós (León, 1870 - Madrid, 1949).

⁶¹⁵ Román, Manuel. Memoria de la copla. *La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

El Cine-Teatro experimental de Chapalo Films⁶¹⁶ y Rotafilm, S.A. presenta la comedia popular lírico flamenca de Antonio Quintero y Pascual Guillén, “La Copla Andaluza”, puesta - sobre el escenario por la compañía de Los Ases Flamencos con Rafael Farina, Adelfa Soto, Porrinas de Badajoz, La Paquera de Jerez, Fernanda Romero, el niño Luisito Gasán y el ballet español de Lina y Miguel. Con los cantaores El Sevillano, El Beni de Cádiz, Álvaro de la Isla, Calderas de Salamanca. A la guitarra Juan Serrano, Luis Maravilla, Araceli (hijo) y Enrique Cortés.

Posteriormente se presenta de forma continuada a los participantes en el reparto: *Juan José, Rafael Corés, José Pagán, Laura Ripoll, Antonio Burgos, María Sánchez Aroca, Valentín Tormos, El Gallo de Jerez, Ángel Calero, Manuel López Flores, María Pinar, José Cepero, Florencio Castellanos, Santiago Duperier.*

En la carátula del DVD⁶¹⁷ encontramos esta leyenda:

“La Copla Andaluza” es el sentimiento del pueblo español hecho cantares. En la típica región de Andalucía, el llamado “cante jondo” tiene unas características distintas en cada una de las ocho provincias andaluzas: “Soleares”, en Córdoba, “Granaínas”, en Granada; “Sevillanas”, en Sevilla; “Malagueñas”, en Málaga; “Tanguillos” y “Alegrías”, en Cádiz; “fandanguillos”, en Huelva; “mineras” en Jaén y “Fandangos”, en Almería.

Supone la forma de acometer la realización de un teatro filmado la repetición de esquemas arcaicos que quedarían en desuso y que no aportarían nada nuevo al campo de la realización. El director acomete la

⁶¹⁶ Chapalo Films fue fundada por Ángel Sáenz de Heredia en 1914. Tras él, su hijo José Luis tomaría el testigo de dirigirla.

⁶¹⁷ Extraído de sinopsis DVD editado por Divisa en el año 2000.

realización y la puesta en escena de forma esquemáticamente teatral, mediante cuadros y números musicales hilados con una simple excusa argumental.

❖ *El patio de los naranjos* (1926) de Guillermo Hernández Mir.

Es una película rodada en cinco partes y un epílogo, encontramos el siguiente diálogo, donde podemos apreciar el tono jocoso del mismo:

- Ángel García *El Pinturero*: -*Ese cormillo tan grande es er de Juan Diente, er verdugo secreto de Don Pedro er Crué.*
- Señá Dolores: -*No le haga Ud. caso, misiure, que es un trolero más grande que...*
- Señá Dolores: -*Es más embustero que una calabaza roteña.*
- Ángel García *El Pinturero*: -*Le advierto a Ud., señora, que yo soy sevillano.*
- Don Hueso: -*Señó, eso se arvierte pa' ahorrarle a uno la saliva.*
- Ángel García *El Pinturero*: -*Ni usted es de Sevilla ni en su casa hay armiré. Si usted fuera paisano mío ya me habría dao una propina.*

Podemos apreciar el tono banal y localista que llegaba a estar escrito en los intertítulos. No nos detendremos más en este punto.

■ **Cantes o formas regionales.**

Aunque no nos ocuparemos de ellos más que en este apartado, los cantes regionales son cantos referidos a la localidad o provincia con los que, en ocasiones la exaltación de la patria se realiza a costa de denostar lugares próximos. Tal vez su rasgo principal sea ofrecer la imagen de una España pretérita y únicamente sirven como mero anecdótico. De forma muy

breve, veremos algunos ejemplos. Como curiosidad, destacamos que la Lliga Regionalista de Cataluña se funda el 25 de abril de 1900 en Barcelona para reivindicar, como ya hiciese la región vasca con anterioridad, el hecho diferencial de su región.

Los que recogemos serán incluidos en orden alfabético:

ARAGÓN:

⇒ *Gigantes y cabezudos* (1926) dirigida por Florián Rey, es un buen ejemplo de regionalismo castizo en el cine mudo español. Se trata de una película basada en la zarzuela homónima aderezada de cantes típicos aragoneses como la jota, y cuya duración total es de noventa minutos, con José Nieto y Carmen Viance en los principales papeles.

La producción muestra los siguientes rótulos de presentación, que recogemos tal cual:

- *Presenta a D. Miguel Echegaray, autor del libro (leyéndolo).*
- *Autor música: Mtro Caballero (versión muda).*
- *Versión cinematográfica y dirección: Florián Rey.*
- *Fotografía: Alberto Arroyo.*

Y continuamos con los rótulos e intertítulos de exaltación regionalista:

- *Al adaptador, antes de pasar adelante, quiere resumir en dos cosas su admiración por la noble raza aragonesa y por ese canto brutal y valiente que se llama JOTA.*
- *Una figura gigantesca... Miguel Fleta*
- *Una copla⁶¹⁸ de Casañal.*

- 04'04" a 04'53": Miguel Fleta canta las jotas de la película, como la que sigue:

⁶¹⁸ En realidad se trata de una coplilla.

*Ser hombre a secas, no es ser nada;
Ser europeo, no es poco;
Ser español, ya es ser mucho;
Ser baturro, es serlo todo.*

(Continúa cantando la jota y ya no vemos rótulos).

*-“¡Al Berrugón
Le picaron los mosquitos;
Y se compró
Un sombrero de tres picos!”*

Pero podemos contemplar intertítulos de exaltación regionalista:

*Grandes los aragoneses,
Luchando tercios y rudos,
Somos los aragoneses
Gigantes y Cabezudos.*

- *Ricla. El pueblo más aragonés de todo Aragón, cuna de la hidalguía y ejemplo de nobleza baturra.*

- 25'29'': La primera ronda:

*Voy a rondar a una moza,
Moza más maja que el sol,
Mozos, dejarme la calle,
Que en la calle mando yo.*

- (Mozos tocando la guitarra y Roque cantando ante el balcón de Pilar).

Mande el rey en toda España,

*Y en este pueblo el alcalde:
Pero en llegando la noche,
Soy el amo de tu calle.*

- (Jesús Guerrero tira a Roque al suelo y, pisándole literalmente el cuello, toca la guitarra y canta).

*Abre, mañica, el balcón,
Si te quieres reír pa un año,
Sal prontito y nos verás,
Como a San Miguel y el diablo.*

- 28'28": Llegaron las fiestas de Ricla y con las fiestas una típica corrida de toros, donde el más bravo mozo del pueblo alardeó de valor y señorío. (Torea el matador Braulio Lausín, *Gitanillo de Ricla*).
- 29'38": Una fiesta en honor de los novios donde una pareja baila una jota y dos jóvenes tocan guitarras, sin que sepamos qué cantan.
- 33'02" Jesús, tras ir sargento y dejar a todos desolados, pide una guitarra y canta:

*¡¡Grandes para los reveses,
Luchando tercios y rudos,
Somos los aragoneses
Gigantes y Cabezudos!!*

- 34'36":
*¡¡Ya se van los quintos, madre;
Ya se va mi corazón!!*

- 36'56'': *La Puerta del Carmen: Estas viejas piedras tienen los privilegios del alma de Aragón: Tesón, Heroísmo y Firmeza.* (Se hace patente una clara exaltación regionalista).
- 38'44'': *Un ilustre baturro despidió a los valientes con una vibrante jota (Miguel Fleta).* Y el siguiente texto es aquello que canta Fleta:
*Id a rezar a la Virgen,
Que yo también iré a verla,
Y le pediré llorando,
Que acabe pronto la guerra.*
- 46'15': Soldados tocando guitarras, palmas y jaleos en tienda de campaña en el frente.
- 53'27'': Pilar expresa al sargento Bonilla la letra de una jota refiriéndose a que sigue esperando y queriendo a Jesús:
*Poniendo tierra por medio
Dicen que un querer se olvida
Pero hay querer que no muere
Si no está la tierra encima.*
- 59'59''
*Esta es su carta.
Es el cartero,
Después del otro
Lo que más quiero.
Tardó la carta
Cerca de un año.
¡Vive y me quiere
Mi pobre maño!
Si no doy esta carta a leer,
Lo que escribe yo voy a ignorar;*

*Mas no debe ninguno saber
Lo que el chico le dice a Pilar.*

- 1:09'46": Intertítulo:

*Es la Virgen del Pilar
La que más altares tiene,
Que no hay pecho aragonés
Que en su fondo no la lleve.*

- 1:14'02": Canta Jesús al regresar de la guerra: (joven tocando la guitarra).

*Por fin te miro,
Ebro famoso.
"¡Cuánta belleza,
Cuánta alegría,
Cuánto he pensado
Si te vería"*

*"Tras la larga ausencia
Con qué placer te miro,
En tus orillas tan solo yo respiro.
Estás más que lleno
Aún más que te he dejado.
¡Ay, pobres madres,
Cuánto han llorado!*

- 1:29'48": tras malmetter el sargento Bonilla entre la pareja, por estar enamorado de Pilar, Jesús y Pilar sellan su amor con un cálido beso en los labios.
- 1:30'40": en este punto del metraje se produce otro beso de los enamorados.

- Y el último intertítulo, como no podía ser de otra forma, nos muestra la exaltación de las grandezas de la tierra maña:

Ya Zaragoza

Vuelvo a pisar.

Allí la Seo

Y allá el Pilar.

¡Por la patria te dejé!

¡Ay, de mí!

Y con ansia allí pensé

Siempre en ti...

ASTURIAS:

⇒ *Bajo las nieblas de Asturias* (1926), dirigida por Manuel Noriega con guión de Eduardo Martínez Torner según un cuento de Julio Peinado Alonso. Martínez Torner se encargaría también de elaborar la selección musical y de los cantos regionales asturianos.

⇒ *Mieres del Camino* (1925), dirigida por Juan Díaz Quesada y producida por Teodoro Cuesta. Rodada en localizaciones de Mieres, Valle de Cenera y el convento de los Padres Pasionistas de Mieres.

CASTILLA:

⇒ *La bejarana* (1926), ya mencionada, dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, fue rodada en los Estudios Atlántida (Madrid) y exteriores situados en Salamanca, Béjar, El Castañar, Valdesangil, Candelario, La Alberca, Las Batuecas, Sierra de Francia y Sierra de Gredos.

Destacar como curiosidad, que el personaje principal, interpretado por Luis Comendador se llama *Juan Castilla*, como el personaje interpretado

poco después por Pedro Larrañaga⁶¹⁹ en *La aldea maldita* (1929) de Florián Rey. Esto forma parte del estereotipo. La denominación del personaje con un nombre fácilmente reconocible por el espectador conjuntado con el nombre de la tierra que le vio nacer y por la que daría la vida. Aunque se trata de una zarzuela estrenada dos años antes, el filme pretende una estética más acorde con la comercialidad imperante en la época.

Recordemos que la pieza de zarzuela fue compuesta en 1924, con música de los maestros Serrano y Alonso, y letra de Luis Fernández Ardavín, hermano del director del filme. El argumento de la película giraba en torno a una orden de reclutamiento, en tiempos de guerra, llegada a la ciudad. Don Esteban, el ricachón del pueblo quiere agasajar a los mozos que se marchan a cumplir el servicio militar ofreciéndoles una fiesta de despedida. Pero uno de los mozos, José Luis, enamorado de Luz María, hija de Don Esteban, que rechazaba al mozo como pretendiente, decide huir con ésta. La joven cambia de parecer y decide regresar a su casa, pero en el camino sufre un intento de rapto y José Luis la salva, gesto que emociona al padre, quien por fin acepta los amores de la pareja. De la zarzuela, el pasodoble *Los Quintos*, fue adoptado como marcha militar, aunque conocida, popularmente, como *La Bejarana*.

GALICIA:

⇒ *Carmiña, flor de Galicia* (1926), dirigida por el italiano Rino Lupo.

MADRID:

Los tres maestros del madrileñismo son Chueca, Bretón y Chapí, y aunque este subgénero bien podría ser incluido dentro de la españolada, o elaborar una catalogación de cine taurino, lo cual escapa a nuestra investigación, incluso, en algunos casos, se puede determinar la inclusión de algunos títulos dentro del cine de zarzuela, aunque no siempre. Como en los

⁶¹⁹ En este caso, *Juan de Castilla*.

casos particulares de Andalucía o Aragón, estas películas exaltan las costumbres madrileñas y las forma de vida de los habitantes capitalinos.

⇒ *Estudiantes y modistillas* (1927) dirigida por Juan Antonio Cabero exalta Madrid. Para hacernos una idea de este madrileñismo, reseñamos el cuplé *Batallón de modistillas*:

*Se dice que muy pronto,
Si Dios no media,
Tendremos las mujeres
Que ir a la guerra.
Y yo, como medida
De precaución,
Ya estoy organizando
Mi batallón.*

*Batallón de modistillas
De lo más requetebonito
Y lo más jacarandoso
Que pasea por Madrid.
Y ya estamos aprendiendo
La instrucción con entusiasmo,
Deseando que se aprecie
Nuestro garbo por ahí.
Un... dos... tres...
¡Ahora va bien!*

*El más fiero enemigo
Caerá deshecho,
Que estamos decididas
A dar el pecho.
Y un soldado enemigo
O un general
Preferirán rendirse
A pelear.*

*Son los hombres con nosotras
En la paz muy bravucones
Y nos tienen dominadas
Sin dejarnos rechistar;
Pero, en cuanto que nos vean
Decididas a la lucha,
Con las suegras en vanguardia,
De correr no pararán.
Un... dos... tres...
¡Ahora va bien!*

*Hay chicos muy tunantes
Que, a las muchachas,*

*Se brindan a seguimos
A retaguardia;
Mas hemos acordado,
Por votación,
Que puestos por delante
Será mejor.*

*Ya verán con qué coraje
Mandaré mi compañía
Y los hago entrar en fuego
Y rabiosos pelear.
Y, si los chicos son listos
Y las chicas no son tontas,
Al final de la campaña
Volveremos muchos más.*⁶²⁰

Letra: Retana. Música: De Aquino

Así como *La casa de la Troya*⁶²¹ (1924), dirigida por Alejandro Pérez Lugín y basada en su novela homónima.

Y recogemos también *Rosa de Madrid* (1927), dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, con guión del mismo Fernández Ardavín, y las principales interpretaciones de Pedro Larrañaga, Conchita Dorado, Felipe Fernansuar y Conchita Montenegro. Citamos a continuación la letra del tema musical homónimo:

*Nacida en el Madrid de la Bombilla,
De Embajadores y de la Cava,
Yo fui la pinturera modistilla
Que baila un chotis como el que lava.
Era mi novio mi pasión, mi vida,
Era mi alegría, era el mundo entero;
Era ese novio que jamás se olvida,*

⁶²⁰ Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. p.230.

⁶²¹ La Metro Goldwyn Mayer realizaría una versión titulada *In the gay Madrid* (1930) dirigida por Robert Z. Leonard, estrenada al año siguiente en España bajo el título *Estudiantina*. *La casa de la Troya* (1936) y estrenada en 1939 estuvo dirigida por Juan Vilá Vilamala y Adolfo Aznar, y contó con Tony D'Algy como Gerardo e Isa de Navarra como *Carmíña*. Se da el caso de la existencia de una curiosa versión mexicana del mismo título, dirigida en 1947 por el realizador azteca Carlos Orellana. La última versión de este título data de 1959 dirigida por Rafael Gil, con Ana Esmeralda y Arturo Fernández en los papeles principales, y con las colaboraciones de José Isbert y Licia Calderón. Cfr. García Fernández, Emilio Carlos: *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. La Voz de Galicia. La Coruña. 1985. pp.179 y ss.

Era mi cariño, mi querer primero.

*Y decían al mirarme tan dichosa,
Es Rosa de Madrid, (bis)
Madrileña la más barbi y primorosa,
La flor de Chamberí. (bis)
La mocita más juncal y más hermosa,
De labios de rubí, (bis)
La que va por esas calles
Tan marchosa,
Por eso dicen que soy Rosa de Madrid.*

II

*Un día que de jira nos marchamos,
Mientras mi novio se hallaba ausente,
Alguna sin querer nos alegramos
Y yo sin culpa fui de un teniente.
Buscando amparo para el hijo mío,
Con Miguel y Enrique
Me encontré un mal día
Y vi que el novio
Que sufrió el desvío
Era el más amigo del que maldecía.*

*Y decían contemplando mi amargura,
Es Rosa de Madrid, (bis)
Pobrecita madrileña sin ventura,
La flor de Chamberí. (bis)
La mocita toda amor, toda ternura,
De labios de rubí, (bis)
La que un día fue lozana,
Bella y pura,
La primorosa linda Rosa de Madrid.*

III

*Al hombre que yo quise con locura
Otra muchacha le idolatraba;
Pero él que recordaba mi ternura pero mi cariño la despreciaba,
Entre mis brazos le miró rendido,
Y loca de celos, de dolor transida,
Buscó en la muerte a su dolor olvido
Y en mitad del arroyo
Se quedó sin vida.*

*Ahora digo con profundo desconsuelo,
Soy Rosa de Madrid, (bis)
La que ya nunca podrá tener consuelo,
La flor de Chamberí. (bis)
Hoy elevan sus plegarias hasta el cielo
Sus labios de rubí, (bis)
Pues la muerte hizo imposible
Ya mi anhelo
Y ha de sufrir*

*La pobre Rosa de Madrid.*⁶²²

Letra: Soriano - Música: Barta

⇒ *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928) bajo la dirección de Fernando Delgado, basada en la obra *La conquista de Madrid* de Fernando Delgado y con el diestro Marcial Lalanda, el torero más popular del momento, otra obra de exaltación del madrileñismo. Así citamos esta película sugerida de la que su título viene tomado de la famosa cancioncilla popular:

*¡Viva Madrid, que es mi pueblo,
Viva la Plaza Mayor,
El Portillo Embajadores
Que es donde he nacido yo!
¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*⁶²³

Desconocido

VALENCIA:

⇒ Y Valencia, por su parte, está representada por *Les barraques (o una tragedia de la huerta)* (1925), con dirección de Mario Roncoroni según la zarzuela del mismo título de Eduardo Escalante (hijo) y Vicente Peydró. Cuenta con música del maestro Peydró y con Pepita Alcázar, Juanita Amorós París y Miguel Ibáñez como actores principales.

4.5. El final del periodo mudo.

Durante el periodo mudo el cine español emplearía fórmulas de corte popular y se centraría en adaptaciones de argumentos explícitamente folclóricos, por lo que nuestra cinematografía obtendrá éxitos y fracasos en su intento de rivalizar con las películas que llegaban de fuera. El problema

⁶²² Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid. 1990. pp.328-330.

⁶²³ Letra extraída mediante el visionado directo del filme.

que presenta nuestro cine en este periodo es que no sabrá sacar provecho del paréntesis que la I Guerra Mundial conlleva a las cinematografías, la mayoría implicadas en el conflicto, sobre todo por el escaso interés de las instituciones por el cine, el escaso talento de las diversas producciones y, por supuesto, la escasez de medios, ya que el cine español se verá abocado a abortar de forma sistemática todos sus intentos de asentamiento como industria, aun en tiempos en que los espectadores llenan las salas de proyección buscando en las películas a las estrellas, las mismas que en muchos casos, escuchaba a través de la radio.

La época muda del cine, prolífica donde las haya, sentaría las bases del modelo de hacer cine que vendría después, pero sigue siendo ésta una época desconocida para la mayor parte del público. En ocasiones, incluso, el interés artístico por este periodo resulta limitado, aunque para la presente investigación, supuso en su día una de las principales motivaciones para llevarla a cabo. La respuesta popular a muchos de los filmes de corte folclórico marcaría un antes y un después en nuestra cinematografía, y terminaría definiendo las características que habrían de desarrollar las películas folclóricas patrias.

Mediante el empleo de fórmulas populares y la adaptación de asuntos abiertamente folclóricos, la cinematografía hispana obtiene éxitos, tan ocasionales como sonados, en intento por rivalizar con las producciones foráneas. No obstante, la oportunidad perdida durante estos años en los cuales muchas circunstancias favorecían su desarrollo se tornará un lastre demasiado pesado cuando se verifique la recuperación económica y social de los países beligerantes.

4.5.1. España a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El nacimiento de la industria cinematográfica se remonta al periodo 1902-1906, época en que el cine comienza a dejar atrás su itinerancia, cuando aquellas barracas ambulantes que seguían acercando el cine primitivo a los lugares más recónditos de la geografía española, dejan de monopolizar estos espectáculos y una obsoleta modalidad de proyección “a medida”, ya que las películas comienzan a proyectarse en pabellones estables o primitivas salas de cine, del modo en que las conocemos hoy.

En estos años, como hemos visto anteriormente, muchos de los locales antiguos que estaban dedicados a las representaciones teatrales o al *music-hall* decidieron dedicar parte construir y acondicionar nuevos edificios dedicados a la proyección de unas películas cada vez más complejas en cuanto a su estructura se refiere. Algunos teatros deciden incluir proyecciones del nuevo Arte en las programaciones de sus locales. Siempre en desventaja con la industria extranjera, nuestro cine, a la hora de buscar la consolidación de la incipiente industria, se encontraría con deficiencias en cuanto a infraestructura, distribución, apoyos económicos y desatención por parte de los gobiernos.

Muchas de las películas realizadas en los albores del cine español acusaban la escasez de medios y, en algunos casos, la imposibilidad de rodar con grandes decorados en interiores, lo que iba, lógicamente en detrimento de los resultados. Sería una forma de ahorrar en costes, al contrario que hoy en día, rodar en exteriores. Entre 1896 y 1911 la cinematografía depende principalmente del Ministerio de Gobernación y del Ministerio de Economía. Alberto Marro funda en 1902 junto a Luis Macaya la primera productora de nuestro cine, *Macaya y Marro*. Marro será quien unos años después, en 1908, cree la *Hispano Films*, a la que se incorporan los hermanos Ricardo y Ramón de Baños. Esta productora, superviviente en la siguiente década, se apuntaría hacia 1910 a la moda francesa del *Film d'Art*,

una corriente nacida para fomentar la atracción burguesa por el cine y su asistencia a las salas.

La primera productora de la historia del cine fue fundada por los hermanos Pathé, quien junto a León Gaumont fueron los padres de la industria cinematográfica francesa, al crear los grandes estudios homónimos y salas de exhibición. Las productoras en las primeras décadas del pasado siglo tenían una vida media que no solía superar los dos años, salvo en contadas ocasiones. También el inestable panorama político que se vivía en Europa haría que realizadores extranjeros viniesen a España. La industria en estos años inicia un despegue fulgurante en Barcelona, quedando casi inexistente la producción en Madrid y el resto del país. Hacia 1915 Barcelona se manifiesta como “capital” del cine español, y en será ese año cuando se incorporen a nuestro cine los seriales cinematográficos, formato que llevaba un tiempo haciendo las delicias de los espectadores de otros países, sobre todo en Francia. En estos años, igualmente, comienzan a forjarse los patrones de distribución y se instaura la fórmula de los contratos de alquiler de filmes por lotes a los exhibidores. La primera película española –mejor, con apoyo en servicios de una productora española- que confirma su ambición fue *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1917) dirigida por Émile Bourgeois, un serial de cinco episodios y con un presupuesto de un millón de pesetas de la época⁶²⁴.

Este es un punto muy importante en nuestra investigación, ya que en 1910, el mismo año que España inauguraría tomando por vez primera las doce uvas al son de las campanadas para dar al bienvenida al nuevo año, hecho que se debe interesadamente a aprovechar el excedente en la cosecha de la uva, José Salvador Ropero había solucionado el problema de la sincronía entre un *Fonógrafo* y un proyector. En Barcelona probó con éxito

⁶²⁴ Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984. p.20. En numerosas fuentes españolas se indica que el director de la película se llama Émile y no Gérard, que parece coincidir con el nombre de otro director francés de la época, por eso seguimos manteniendo aquí el nombre de Émile.

el invento, pero nadie lo apoyó económicamente y Roperó, no pudo perfeccionarlo. Años después se inventa en Norteamérica el *Vitaphone* que no se diferenciaba mucho del invento de nuestro compatriota. A finales de los años veinte perdió nuestro país una gran oportunidad que le brindaba el sonoro: ciento sesenta millones de personas que hablaban castellano, un mercado potencial increíble⁶²⁵. En Hollywood, en París, en Berlín y en Londres vieron el gran mercado que abría el idioma español y se lanzaron a producir en nuestro idioma, contrataron a nuestros actores y a nuestros literatos e consolidaron finalmente el doblaje. En 1911 se procede a la resolución del primer pleito del cine español. Con posterioridad, la Sociedad de Autores se querellará contra Gelabert acusándole de plagio a Echegaray por la película *Mala raza* (1913), drama en tres actos y en prosa. Gelabert saldrá absuelto.

Sería el ministro de la Gobernación, Juan de la Cierva y Peñafiel quien, tras unos primeros años de conformidad con el nuevo arte, justificaría la censura con la primera norma publicada en España mediante Real Orden de veintisiete de Noviembre de 1912 por el “*pernicioso influjo que las proyecciones cinematográficas ejercían en el público y especialmente sobre la juventud*”⁶²⁶.

El treinta y uno de diciembre de ese mismo año el Ministerio de la Gobernación establece una censura sobre el material cinematográfico, que lleva a cabo con la intención de velar por la moral de los espectadores y que ésta no se viese lacerada por los “insanos” contenidos de algunos filmes foráneos.

La evolución de la producción cinematográfica nacional respondería de forma exclusiva a política concreta de protección y estímulo del gobierno y a una tónica general de reconstrucción y recuperación seguida por los organismos oficiales en todas las manifestaciones de la industria, buscando

⁶²⁵ *Ibidem.* p.22.

⁶²⁶ Gaceta de Madrid, 28-10-1912.

la forma de encauzar el cine como un medio artístico de eficaz rendimiento comercial⁶²⁷.

1918 supone el año en que el ministro de Instrucción Pública recomienda que las Diputaciones y los Ayuntamientos financien películas sobre los paisajes, monumentos y costumbres de sus provincias⁶²⁸.

Desde 1916 hasta 1920 nacen en España numerosas productoras, pero pocas consiguen la continuidad después del primer film. Era consecuencia de varios factores: la descapitalización de la industria, la falta de planes a medio y largo plazo de producción, la concepción del negocio del cine como una inversión marginal o más bien como una “apuesta”, la falta de profesionalidad y el desconocimiento del tema de muchos de los inversores que caían en manos de pícaros o buscavidas, la inactividad estatal, [...] el problema de una naciente industria en un país no desarrollado suficientemente, con un Estado incapaz de afrontar los problemas industriales de cualquier índole y más los del cine, al que la mentalidad retrógrada de España ha concebido siempre como un mundo de farándula y no como una industria de gran importancia⁶²⁹.

En 1920, la Dirección General de Seguridad lanza una disposición destinada a salvaguardar la moralidad en las salas de cine, en la que indica la necesidad de separar a hombres y mujeres en dichos locales. La extraña norma jamás llegará a aplicarse.

En resumen, los factores que podemos definir como los que causan que nuestro cine no despegue en esos años, son tanto el escaso interés de los poderes públicos unido a la exigua credibilidad económica que muestra la cinematografía española al capitalismo burgués y remedio de sus males,

⁶²⁷ Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo II. Madrid, 1965. pp.421-422.

⁶²⁸ Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984. p.23.

⁶²⁹ *Ibidem*. p. 21.

resultando los factores que impiden que el cine español levante el vuelo. Otra contradicción surge cuando al capital nacional rechaza la financiación de los filmes al considerarlo una acción arriesgada, y aún siendo cada vez más aceptada la respuesta popular al medio, pero se concentra el mismo capital en los sectores de la distribución y exhibición, que le suponen una actividad de menor riesgo. En estos años comienza a evidenciarse la capacidad del cine para despertar inquietudes en determinados núcleos de intelectuales, preocupación que se plasmará tanto en el nacimiento en 1929 en Madrid del primer cine-club español, como en la celebración del *Primer Congreso de Cinematografía* en octubre de 1928, que organiza la revista *La Pantalla*, desde el que se pedirá, entre otras cosas, que el cine español sea protegido del foráneo con el establecimiento de una cuota de pantalla.

4.5.2. La transformación mudo-sonoro (1929-1932) y sus costes.

La introducción del cine sonoro en España es lógicamente paulatina, si bien tardía con respecto a los países punteros. La mayor complejidad técnica que supone el cine parlante va a llegar acompañada de una importante crisis económica estatal, heredada de la gestión primorriverista. Coincide así la implantación en los estudios de equipos de grabación con una deflación de la peseta, lo que supone serias dificultades para la implantación del sonoro. Inconvenientes tan importantes que ni en los más optimistas augurios tiene cabida una recuperación de nuestra cinematografía como la que habrá de producirse en pocos años.

En la etapa de transición al sonoro, instaurada en España la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), se desarrollan múltiples ensayos con distintas tecnologías de grabación de sonido sincrónico. Una de las experiencias más destacadas es la producción del primer largometraje sonoro realizado en España y titulado *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), dirigido por Francisco Elías⁶³⁰.

⁶³⁰ Sánchez Oliveira, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2003. p.20.

Dos características de ese periodo de transición van a ser fundamentales para nosotros. Una es el fenómeno de la reutilización del cine mudo en las primeras etapas del cine sonoro, característica que está ligada al progresivo tratamiento del cine mudo como una época pasada. La segunda característica es la ausencia de un modelo único de “cine sonoro” y, por tanto, la coexistencia de distintas estrategias⁶³¹. Son años en los que el cine español podía haber forjado una industria sin precedentes y ya nunca podrá lograrlo, aunque en algunos momentos de su historia goce de buena salud.

La censura no haría sino entorpecer la carrera comercial de los filmes y el bienestar en la exhibición de que gozaba el primitivo sector. Según el historiador Julio Pérez Perucha, en estos años que anteceden a la implantación del sonoro se produce una diversificación de los géneros abordados por el cine español; diversificación necesaria por el hartazgo del público ante la abundancia de temas castizos y folclóricos a que fue sometido desde principios de la década por las productoras nacionales. Este hartazgo se acrecentaba por la deficiente calidad formal de los filmes, en buena medida por su precaria financiación. Para remediar esta situación, productores y directores se vuelcan en la adaptación al cine de novelas y piezas teatrales, tendencia reforzada por el extraordinario éxito de *La casa de la Troya* (1924) y de *Currito de la Cruz* (1925), adaptaciones ambas de sendas novelas populares de Pérez Lugín.

Hacia los años finales de la década, se ratifica la diversificación genérica con la producción de melodramas cosmopolitas, piezas cómicas, películas históricas, comedias urbanas y filmes de aventuras de ambiente goyesco; se consolida un tipo de filmes basados en sainetes de procedencia literal o teatral y aparece un sainete escrito especialmente para el cine como *El pilluelo de Madrid* (1926) de Florián Rey, *Viva Madrid que es mi pueblo*

⁶³¹ Sánchez Salas, Daniel. “Análisis de un eco. La huella del explicador en la sonorización cómico de films mudos en España (1933-1950)”. Versión cedida personalmente por el autor. p.3.

(1928) de Fernando Delgado, *Al Hollywood madrileño* (1927) y *Sexto sentido* (1929) de Nemesio Sobrevila⁶³² o *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931) de Edgar Neville.

En el periodo comprendido entre 1927 y 1930 se detecta en España un continuo y brutal descenso de la producción, hasta llegar a la debacle de 1931, año en que se realiza un solo largometraje. Esta interrupción radical de los rodajes se debió entre otras causas a la inadecuación de los estudios y salas de proyección para la nueva tecnología del sonoro, y a la imposibilidad financiera de las productoras para afrontar la reconversión. Por si fuera poco, el panorama se complicaba por la incompatibilidad de los sistemas de sonido que podía arruinar, como así sucedió, a algún productor o exhibidor que no invirtiese en el sistema que luego se tornase en sistema hegemónico en las salas de proyección. Además, el cine nacional estaba prácticamente confinado a las pantallas españolas por la política de las distribuidoras norteamericanas. Esta parálisis obliga a muchos cineastas a buscar trabajo fuera de España, produciéndose el camino inverso a hace unos años.

Sin embargo, todo cuanto se refería al cine sonoro tenía una amplia repercusión en la prensa española. El potencial espectador español se vio acosado de tal forma por debates, artículos técnicos de divulgación y crónicas varias del cine parlante en el mundo que quizás ello hizo despertar en los espectadores una inducida necesidad del sonoro, tras los iniciales rechazos. Pero una vez que la innovación se había hecho presente, la rápida evolución técnica y narrativa de las películas, el muy importante y destacable juego publicitario de la prensa y las tramas de discusión abiertas en las publicaciones limitaban la capacidad de respuesta de ese público y empujaban al cine en una única dirección posible, la que incluía el sonido⁶³³.

⁶³² Sánchez Oliveira, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2003. p. 50.

⁶³³ *Ibidem*. p.55.

Aunque algunos autores citan que el 6 de agosto de 1926, Warner presentó *Don Juan*⁶³⁴ en Nueva York, la primera película de la historia que contaba con la sincronización de música y efectos de sonido propios, lo cierto es que será *El cantor de jazz* (1927), también de Alan Crosland la película que supondrá toda una revolución en el mundo del cine. En 1928, *La Pantalla*, revista especializada del sector cinematográfico organizaría el I Congreso de Cinematografía, desde el cual solicitará que el cine español sea protegido frente a todas las producciones que llegan del extranjero mediante el establecimiento de una cuota de pantalla.

La inmensa mayoría de las productoras activas durante en el periodo mudo se extinguieron rápidamente. La continuidad de muchos profesionales en la industria explica la generalizada continuidad de los géneros del cine mudo (drama, comedia, españolada, zarzuela, etc.), si bien el sonoro alumbró un nuevo género musical con muchas facetas, como la influencia centroeuropea, la zarzuela, el espectáculo arrevistado y la españolada con canciones, géneros musicales en los que descollaron Benito Perojo, José María Castellví o Luis Marquina⁶³⁵.

4.5.3. Los albores del sonoro. El cine comienza a hablar (aunque siempre tuvo la palabra).

El cine español había nacido a finales del siglo XIX y se irá expandiendo desde los inicios del siglo XX. Nació siendo sólo fotografía en movimiento, aunque ya desde sus inicios manifestó gran inclinación por la sonoridad y el ruido, ambición que tardaría bastantes años en conseguir de pleno modo, no sin intentarlo en bastantes experimentales ocasiones y

⁶³⁴ García Fernández, Emilio C. (Coord.). *Historia del cine*. Editorial Fragua. Madrid. 2011. p.137.

⁶³⁵ Cánovas Belchí, Joaquín Tomás. "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte". AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo II. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.22-23.

disparos resultados. Desde sus comienzos (y antes en el precine) buscó la palabra, ya sea en los experimentos de Edison, de las casas *Pathé* y *Gaumont*, o de otros. Por otro lado, los primitivos cines europeo y norteamericano contaron con la figura del “explicador”, como hemos visto, quien comentaba los filmes a su gusto, añadiendo chistes, citas y alusiones locales, lo que le daba un aire festivo a la cosa⁶³⁶.

El problema que muchos estudiosos achacan al nulo despunte de nuestro cine y a la continua crisis de la que aún en la actualidad se habla en nuestro cine coloca la Guerra Civil como detonante del deceso en la actividad de nuestro cine, *impasse* del cual le costaría remontar, y hará que el cine español no logre despuntar en comparación con otras cinematografías europeas o americanas. La revolución del sonoro sería en España más una revolución empresarial que una revolución artística, si bien en el último tramo de la producción republicana (1934-1936) se produjo un señalado progreso artístico, que alumbró algunos filmes de gran interés y enorme popularidad, como *Nobleza baturra* (1935) de Florián Rey, *La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo, *Morena Clara* (1936) de Florián Rey y *El bailarín y el trabajador* (1936) dirigida por Luis Marquina. Pero estos títulos ya no pertenecen, en rigor, al momento del tránsito del mudo al sonoro⁶³⁷.

Para el cine sonoro, ya su mayor problema técnico no era otro que la implantación de nuevos equipos de grabación en los estudios y la renovación de los aparatos que permitieran exhibir los nuevos filmes, lo cual

⁶³⁶ Tharrats, Juan Gabriel. “*El ‘Benshi’ (una remarcable experiencia del cine sonoro)*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.347-348.

⁶³⁷ Cánovas Belchí, Joaquín Tomás. “*La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo II. Editorial Complutense. Madrid, 1993. p.23.

llegaría acompañado de una fuerte crisis económica con la consecuente devaluación de la peseta. Así, el cine sonoro, como el cine en color, fue poco a poco asentándose entre las formas preferidas de disfrutar del visionado de las películas por parte del espectador. El cine rodado con sonido directo, que incluye entre sus características ser sonoro y/o hablado y/o cantado, se produce en España con la tercera versión cinematográfica de la zarzuela *Carceleras* (1932) dirigida por el prolífico José Buchs.

El teórico y crítico Michel Marie propone considerar el periodo 1926-1934⁶³⁸ como un periodo de transición evolutiva del mudo al sonoro, en el que coexistieron diversas modalidades de representación audiovisual.

Un artículo publicado en *Ciné-Mirror* proponía pertinentemente, en efecto, unas distinciones canónicas, que resumía en cuatro categorías⁶³⁹:

1. El film mudo, pensado como mudo, pero postsincronizado con música por razones de oportunidad comercial.
2. El film sonoro, que contenía música y ruidos postsincronizados, pero no diálogos.
3. El film cantado.
4. El film hablado y cantado.

En los inicios de los años treinta, cuando comenzaron a postsincronizarse filmes conocidos del periodo mudo quedó patente que la implantación del cine sonoro, a pesar de las reticencias iniciales o los problemas técnicos con las iniciales sonorizaciones, era definitiva. Así pues, el cine sonoro ofrecía nuevos valores, por lo que también habría de ser

⁶³⁸ Veamos que, si en España ya podemos hablar de cine sonoro hacia 1932, este autor manifiesta que al menos se siguieron rodando películas mudas durante los dos años siguientes, hasta un completo establecimiento del sonoro.

⁶³⁹ Artículo aparecido en la mencionada publicación el 01-01-1929. Gubern, Román. "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro". AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. p.20.

sustituida la orquesta de la sala de cine por una banda sonora ya incluida en la banda de película. La sonorización de películas españolas se llevaba a cabo, normalmente, en estudios extranjeros. Y, por su parte, los directores más destacados del periodo mudo continuaron en activo sin especiales problemas, aun con el considerable encarecimiento del cine.

Con la llegada del sonido, penosamente para los que estudiamos este periodo, y también para el público, el cine mudo perdería todo valor comercial. Dos características de ese periodo de transición van a ser fundamentales para nosotros. Una es el fenómeno de la reutilización del cine mudo en las primeras etapas del cine sonoro, característica que está ligada al progresivo tratamiento del cine mudo como una época pasada. La segunda característica es la ausencia de un modelo único de “cine sonoro” y, por tanto, la coexistencia de distintas estrategias⁶⁴⁰.

Cuando el cine comienza a hablar y las investigaciones profundizan en los momentos históricos en los que se dieron los primeros pasos, la discusión comienza a surgir por entender que se deben tener en cuenta todas las primeras iniciativas impulsadas. Según Román Gubern, el primer filme sonoro exhibido en régimen de explotación comercial sin discos en España, con el sistema Western Electric de sonido fotográfico sobre película fue *La canción de París* (1928) de Richard Wallace y con el debut estadounidense de Maurice Chevalier en lengua inglesa. Griñán recoge que *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), fue el primer largometraje español rodado con sonido directo mediante sistema Phonofilm⁶⁴¹. En lo referente a *El cantor de jazz* (1927) de Alan Crosland, insistimos en que marca el inicio de una nueva era: el nacimiento del cine sonoro. De hecho, sin embargo, no

⁶⁴⁰ Sánchez Salas, Daniel. “Análisis de un eco. La huella del explicador en la sonorización cómica de films mudos en España (1933-1950)”. Versión cedida personalmente por el autor. p.3.

⁶⁴¹ Griñán, Francisco. *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*. Málaga Cinema. Textos de Cine. Málaga. 2009. p. 147.

se trata ni mucho menos de una película totalmente sonora. *El cantor de jazz* es muda en su mayor parte, con los consiguientes diálogos escritos, y sólo fueron objeto de grabación fonográfica las canciones, una conversación del protagonista⁶⁴² con su madre y la contundente advertencia al mismo, dicha desde el escenario: “¡Todavía no han oído nada!”. Caparrós Lera, por su parte, asevera que “la primera película hablada y cantada en español, de producción extranjera, fue editada en Inglaterra en el año 1931 y se titula *La canción del día*, cuyo rol más importante fue interpretado por el tenor Tino Folgar. Fue estrenada en Barcelona en el cine *Coliseum*. Representaban también importantes papeles en la obra, la señora Consuelo Valencia y don Faustino Breña⁶⁴³”.

En resumen, el cine es la suma de varias Artes anteriores. Transita por el cuento infantil, por la pintura, la filosofía o la historia y la música, como hemos visto. Aquellas luces y sombras proyectadas en la gran pantalla siguieron sumando, o perdiendo, según se mire, enteros. La diferencia ente cine sonoro y cine hablado reside en que el segundo es una variante del primero, y consiste en la sustitución de los diálogos que anteriormente venían escritos en rótulos intercalados en la acción del film, por su expresión verbal. Por el contrario, una película no es muda porque los actores no hablen; solamente será muda cuando estos reciten diálogos inaudibles, que, por ser necesarios para comprender el desarrollo del argumento, deben ser escritos en rótulos o subtítulos. Noël Burch sostiene que la llegada de la palabra “aleja para siempre al cine del café-concierto, del *music-hall* y del circo... en definitiva, de sus orígenes”⁶⁴⁴. Pero hay que tener claro que una

⁶⁴² Uno de los números característicos de Al Jolson, muy habitual por otra parte en esa época, era actuar con la cara pintada de negro. Se trataba del *black-face*, que reseñamos en las normas clasificatorias para la cuantificación de películas por géneros musicales.

⁶⁴³ Caparrós Lera, José María. *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1992. p.181.

⁶⁴⁴ Arnouldy, Edouard. “*Del mudo al parlante, del café-concierto a la época del jazz*”. Cuadernos de la Filmoteca. Nº30. Octubre, 1998. pp. 24-37.

película muda no es muda porque sus actores no hablen; solamente será muda cuando los actores reciten diálogos inaudibles, que, por ser necesarios para comprender el desarrollo del argumento, deben ser escritos en rótulos o subtítulos, como hemos reseñado con anterioridad.

Por su parte el sonoro es un concepto más general. En un sentido amplio, la casi totalidad del cine había sido sonoro. Tengamos en cuenta que las proyecciones iban generalmente acompañadas por sus interpretaciones musicales. Y si no encontramos diferencias apreciables (en cuanto al cine se refiere) entre una interpretación de piano en directo y el sonido mecánico de una pianola accionada por la manivela que arrastra la cinta perforada (componente sonoro del cine silencioso), tampoco podemos encontrar diferencias sustanciales entre el funcionamiento de esa pianola y el reproductor de grabaciones en disco o banda óptica (componente sonoro del cine sonoro).

Las siguientes fases en la evolución del sonoro trajeron consigo la incorporación de efectos, de música cantada por el mismo intérprete que aparecía en imagen y, además, la sensación de sincronía. [...] Antes de filmar las canciones se tomaba el registro sonoro correspondiente, y el trabajo de sincronización se realizaba a la inversa, de un modo semejante a las actuaciones de televisión con play-back. Así pues, desde el comienzo del llamado cine sonoro (imagen con sonido acoplado), encontramos el procedimiento inverso camuflado dentro de la misma actividad: canciones (sonido previo) con imágenes postsincronizadas, parcialmente a la hora de rodar y, finalmente, en montaje. Al ponerse en marcha ese método –el cual sigue vigente, tanto en el cine musical como en el de videoclip–, el elemento de nueva incorporación pasa a ser básico a todos los efectos, con lo que la supremacía indiscutible de la imagen sobre la banda sonora –orden jerárquico establecido por los principales teóricos del audiovisual– queda

frecuentemente en entredicho, y no sólo en el caso eventual de aplicación incorrecta de la norma, sino a causa de las propias limitaciones del medio.

El cambio radical que experimenta el cine se puede desglosar en dos alteraciones básicas: a) la supresión de los rótulos, supone que los planos, anteriormente seleccionados, van a sucederse sin interrupción, lo cual obligará a replantearse la construcción de las secuencias, la medida, el ritmo interno de los planos y el montaje; b) la incorporación de diálogos audibles requerirá cambios fundamentales en la interpretación de los actores, sustituyendo el ejercicio de mímica anterior por ademanes más contenidos y mayor sutileza en la expresión de los rostros.

Remarcar también que, con motivo de los rodajes de un mismo filme en diversos idiomas, como ha sucedido en algunos casos, el filme realizado en versión original con intertítulos o sonidos en castellano, ha resultado objeto prioritario de estudio. Por último, destacar que un filme sonoro y/o hablado y/o cantado, que reúna todas o, al menos una de las mencionadas características, a lo que hemos de añadir los comentarios del explicador o la música interpretada en vivo en la sala, proyectado sin sonido no aporta ningún valor adicional, por lo que se ha procedido a su estudio de forma intrínseca a los sonidos, diálogos, intertítulos (aunque, naturalmente, sean leídos), comentarios y músicas con que se hubiese presentado en la fecha de su estreno, en todos los casos.

V. CONCLUSIONES.

Consideramos de gran relevancia el periodo musical y cinematográfico estudiado debido, especialmente, al entendimiento relacional entre la canción popular y el cine mudo, ambos sincrónicos en el tiempo, dado que cuando el periodo vital del cine mudo estaba a punto de tocar a su fin, la copla, entendida como tal, iniciaba su particular trayectoria otorgando a España la posibilidad de la consecución de un estilo musical propio, por y para España, o para exaltar los valores nacionales dentro y fuera de nuestras fronteras, aunque su mayor difusión en el plano internacional se produciría en diversos países de habla hispana, como México, considerado “la puerta de América” en el plano musical.

La canción popular supone un campo pluridisciplinar, ya que a la autoría de las letras, hemos de unir la composición de las notas y la clave musical, además de la destreza en el manejo, saber tocar los distintos instrumentos que conforman la estructura musical y embellecen la estructura métrica y silábica de la composición.

La Historia es un ejercicio de ritmo y, como sucedió en otras cinematografías con los ritmos frívolos que complementarían o cimentarían ritmos propios de otros países, estos fueron derivando en el cuplé aquí en España, y posteriormente en la canción andaluza, canción española y, finalmente, la copla, dejando claro que canción andaluza y española son denominaciones de difícil encuadre y que la copla no es bandera de España, no es idiosincrasia, no es apología de lo español. Supone una forma de entender la música y de realizarla y acometer su composición e interpretación de una forma particular.

La “nobleza” o ennoblecimiento de lo español, o la españolidad que se asocia a la copla, supone la expresión de la excelencia de un género musical que, derivado del cuplé y despojado éste de su parte sicalíptica y el erotismo de sus letras, conforma la expresión de los sentimientos de una pequeña parte de España.

Canción y Cine son Ciencia y, a la par, Arte. Ciencia, porque se ajustan a unos métodos. Y Arte, porque sus ejecutantes poseen libertad de interpretación.

Primera. Cuando la música culta entra en declive o comienza a relegarse a las clases cultas tras el inicio de la expansión industrial, las estructuras compositivas en la duración de los espectáculos empiezan a transformarse rápidamente, igual que la sociedad. Si los espectáculos de música culta ofrecían una duración de hasta seis horas mediante una sucesión de composiciones, y mostraban componentes de creación dirigidos a esas élites, al producirse la expansión cultural comienza a ganar terreno la música popular, tipo de composición que persigue un acercamiento a un público mayoritario y popular. Se produce el choque de la élite con el pueblo llano, y éste último comienza a ganar terreno. Así, la canción, cuya duración disminuye ostensiblemente hasta una media de tres o cuatro minutos por tema, comienza a manifestarse como una forma identitaria de la clase inculta o analfabeta, es decir, el espectador colectivo que vive en núcleos urbanos.

Segunda. La canción popular es antecedente directo de la copla como la conocemos actualmente. Tras las anteriores reacciones del pueblo contra todo ritmo extranjero y extranjerizante, la canción popular deriva en la copla, y ésta se asienta en España a finales de la II República. Por lo tanto, es erróneo denominar “tonadilleras” a las cantantes de copla.

Tercera. Como hemos comprobado, durante el periodo mudo el cine no incluyó copla, tal y como la entendemos hoy, aunque sí se alimentó de la canción popular. Es un cine donde la calidad está por debajo de la técnica.

Cuarta. La canción comercial nace en los albores del siglo XX. Al principio plantea la problemática de su valoración estética, la definición de su calidad, los estándares que la cimienten en el gusto del público, la alienación

cultural y su impacto en el público masivo. La cultura de la letra y el texto avanza y evoluciona hacia la cultura del sonido y la imagen.

Quinta. El cine se nutrió de las pocas artistas que realmente triunfaban en la canción y la radio a principios del siglo pasado, siendo la más destacada e internacional, Raquel Meller, aun con los inconvenientes que ello albergaba, al tener que sincronizar durante años película y disco en los pases comerciales. Son un elemento más de la construcción de estos filmes y en muchos casos su eficacia actoral depende más del director que de sus dotes. Son artistas que en la mayoría de casos realizarán incursiones esporádicas en el cine. Sólo unas pocas lograrán la continuidad a la hora de participar en películas. Mientras que las mujeres son las que mayoritariamente triunfan y están mejor ponderadas en el terreno de la copla, en el campo del flamenco, son los hombres los que destacan, sobre todo en el cante, y ellas especialmente en el baile.

Sexta. No todas las actrices provenían del mundo de la canción, ya que para algunas, ésta supuso una actividad sobrevenida tras sus primeras incursiones en la pantalla grande. De hecho, alcanzarían gran notoriedad social para obtener un provecho profesional, social y económico. Cuando la actriz proviene del mundo de la canción, designamos el concepto de “radio filmada”, porque el cine la reclama por su voz, concepto que no tiene que ver con el de “teatro filmado”. Igualmente las primeras piezas flamencas filmadas se pueden encuadrar en el primer concepto, y los cantables de zarzuela, en el segundo. Si el cine, por el contrario, busca a la artista por su presencia en el teatro o tras su paso por la gran pantalla, la canción supone una función añadida a su actividad fílmica y denominamos a esta profesional como “cantatriz”.

Séptima. En contra de lo que se piensa, la primera actriz folclórica en colocarse delante de la cámara no fue Raquel Meller en *Los arlequines de*

seda y oro (1918-1919) de Ricardo de Baños, sino Pastora Imperio en *La danza fatal* (1914) dirigida por José de Togores. No cabe duda que el hecho de que el segundo título esté perdido ha facilitado la mayor difusión del primero. También destacar que, mientras Meller ya cultivaba el género folclórico cuando se presentó en pantalla grande, Imperio se movía en el terreno del cuplé.

Octava. La canción pudo suponer una actividad sobrevenida para una artista tras sus primeras películas, como es el claro ejemplo de la genial Imperio Argentina, quien comienza su periplo en la canción tras la grabación de su quinto filme. El caso de otras que sólo cantaban en la gran pantalla no se produce en este periodo.

Novena. En el campo del flamenco se produce una curiosa similitud entre los números y cuadros de los cantaores flamencos y la zarzuela. El primero marca una vía paralela a la música culta para el cultivo de la canción unipersonal. Los más directos y similares antecedentes de los números “finos” del *music-hall* son los cantables de la zarzuela, aunque los segundos no poseían, de hecho era inimaginable, la carga sicalíptica de los primeros. Las letras de los cantes puramente gitanos poseen tres elementos fundamentales: lenguaje pintoresco e imperfecto, surrealismo representativo y simpatía (por raza, familia y amor). En cuanto al baile, podemos subdividirlo en tres especialidades: flamenco, folclórico y escuela bolera.

Décima. En los años veinte el teatro poseía carácter privado y dependía en exceso de la comercialidad de sus obras. Si este punto lo aplicamos al cine, a pesar de buscar una modernización de la puesta en escena, la cinematografía no consigue progresar y se presenta estancada en su forma de presentar las historias. Factores que intervienen en ello: problemas financieros, débiles estructuras, encarecimiento de la producción, estrenos no rentables o poco amortizados.

Undécima. Se produce una relación de forma directa entre los distintos modelos que se producen en el cine durante el periodo mudo y las formas musicales que se fueron sucediendo en España, concluyendo en la copla, durante los años que enmarcan el nacimiento, auge y final de esta etapa, ya que el cine los utiliza siempre en beneficio propio, principalmente con el reclamo de una artista destacada de la canción.

Duodécima. El cine toma prestados del teatro los modelos de comercialización produciéndose un punto de contaminación entre ambos. Sucede con el acompañamiento de la canción popular en la sincronización de los filmes lo mismo que ocurría con la tonadilla en el teatro.

Décimotercera. La primera película rodada en territorio español con sonido directo que no presentó los problemas técnicos de los anteriores títulos que lo intentaron sin lograrlo en todo o en parte, fue la tercera versión cinematográfica de la zarzuela *Carceleras* (1932), filme dirigido por José Buchs. Y no se trata de una película de copla, sino una zarzuela llevada al cine que incluye números musicales de corte y estampa flamenca en su mayoría.

Decimocuarta. La copla presenta “historias de vida contadas en tres minutos”, y las películas son “escenas de la vida real”. Así, concluimos que ambos ficcionan la vida real y la adaptan, a veces, de forma estereotipada, ofreciendo y mostrando falsos tópicos de españolismo y españolidad, con personajes “vivos” perfectamente reconocibles por el espectador, como también sucedió con la canción popular.

VI. CLASIFICACIÓN DE COPLAS.

En este apartado recogemos y clasificamos una tipología de treinta y cinco formas diferentes de coplas, siguiendo la catalogación de Gerald Brenan, quien, a su vez, se apoya en la clasificación realizada por Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*.

Medieval y Siglo de Oro	<p><i>Commo ella es mejor de las sus vecindades Así sodes mejores cuantos en España morades, Omnes sodes sesudos e mesura heredades, Desto por todo el mundo gran precio heredastes.</i></p> <p>NOTA: Alabanza de España tomada de Isidoro de Sevilla en Mester de Clerecía. Extracto de poema de Fernán González (S. XIII). En Dámaso Alonso. Poesía española.</p>	Hasta el siglo XIX, con la llegada tardía del Romanticismo a España, no se valora la poesía lírica popular y la crítica negaba sistemáticamente este tipo de composiciones.
Seguidillas anónimas	<p><i>De tu cama a la mía Pasa un barquillo; Aventúrate y pasa Moreno mío.</i></p> <p>NOTA: Foulché Delbosc, R. "Seguedilles anciennes", Revue Hispanique, VII, nº16. p.312</p>	Las coplas amorosas constituyen el apartado más amplio de todos los cancioneros populares, aunque, a veces, resulta difícil su clasificación.
Requiebros	<p><i>¿Salero, viva el salero, Carita de serafín! ¡Cuántas horitas de sueño Tengo perdidas por ti!</i></p> <p>Notas: Salero significa literalmente sal. Sal y las palabras que de ella se derivan aplicadas a una persona, poseen la connotación de ingeniosa, encantadora, vivaz. Las mujeres andaluzas son proverbialmente saladas.</p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, nº 1076.</p>	<i>Demófilo</i> definió el Requiebro como "una chispa que brota del sentimiento y del ingenio, es un quiebro fino y magistral delante de la belleza que pasa". La métrica en que se expresan son principalmente la cuarteta asonantada y la seguidilla. Guardan similitudes con las canciones incluidas en el apartado "Serenata y despedida".

Declaración	<p><i>Fragua, yunque y martillo Funden los metales, Pero el cariño que yo a ti te tengo No lo rompe nadie.</i></p> <p>Notas: Brenan cita como fuente de esta seguidilla la obra <i>La copla andaluza</i>, de Antonio Arévalo García y Rafael Castejón, Córdoba 1947. Con anterioridad a esta letra hace aparición en el discurso “<i>Algo sobre la Copla Andaluza</i>”, de la Academia de Córdoba el 22 de mayo de 1943.</p>	<p>Generalmente suele ser propio de las coplas amorosas estar engalanadas de platonismo, en el sentido de que el amor se manifiesta como la expresión del deseo por aquello que no tenemos.</p>
Ternezas	<p><i>Fuentecilla cristalina, Arroyuelo caudaloso, Para dos que bien se quieren Caminos largos son cortos.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p. 140.</p>	<p>Se corresponden con la etapa del proceso amoroso en que el amor se vive intensamente, a sabiendas de que se es correspondido. Pasó la etapa del “requiebro” y de la “declaración”.</p>
Constancia	<p><i>Ni el Cristo de la Humildad Ni el Señor del Gran Poder, Ni el que sostiene los cielos Me apartan de tu querer.</i></p> <p>Nota: Jesús del Gran Poder, figura de Jesús llevando la cruz, es junto con la Virgen de la Macarena, el principal objeto de culto en Sevilla.</p>	<p>Si las “ternezas” son la son la tercera etapa del “amor regocijante y vitalista”, la “constancia” es la número cuatro. Estas coplas tratan de afirmar con rotundidad la grandeza del amor hacia otra persona.</p>
Celos, quejas, desavenencias	<p><i>Si el querer que puse en ti¹ Lo hubiera puesto en el perro, Se viniera tras de mí.²</i></p> <p>Nota: 1. El sentimiento expresado en esta copla era muy común en el siglo XVI y aparece en la obra de Lope de Vega “El castigo sin venganza” (Acto II, escena final). 2. Machado Álvarez, A. (<i>Demófilo</i>): Colección de Cantes Flamencos. Soleares de tres versos. p. 69.</p>	<p>Veremos el lado contrario a los otros tipos de coplas.</p>

Odio	<p><i>Dicen que no me quieres Tú ni tu madre; Si una puerta se cierra Ciento se abren.</i></p> <p>Nota: Alonso Cortés, N. Cantares populares en Castilla. En Revue Hispanique. Tomo XXXII, nº624.</p>	Es este tipo de coplas se alcanzan tintes dramáticos en los que, a veces, el odio de proyecta en crudas palabras hacia otra persona.
Desdenes	<p><i>Yo me enamoré de noche Y la luna me engañó; Otra vez que me enamora Será de día y con sol.</i></p> <p>Nota: Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguriyas. Vol. II, p. 319.</p>	Destaca el ingenio que el pueblo ha puesto en su composición.
Penas	<p><i>Subí a la muralla Me respondió el viento; ¿Pa qué vienen tantos suspiritos Si ya no hay remedio?</i></p> <p>Nota: García Lorca, F. El Cante Jondo. Primitivo cante andaluz. Obras completas. Vol. III. Aguilar Ediciones, 1986. p. 210.</p>	En la poesía popular las penas van asociadas a los motivos amorosos y rara vez pueden ser originadas por cuestiones sociales o de otra índole.
Reconciliación	<p><i>Ven acá y haremos paces Que no es razón, vida mía, Que entre dos finos amantes Esté la amistad perdía.</i></p> <p>Nota: Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguriyas. Vol. II, p. 262.</p>	Etapas gozosa del juego amoroso.
Fiesta y baile	<p><i>Cante usted, compañerito; Cante usted; vamos cantando; Que si usted no sabe coplas, Yo se las iré apuntando.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p. 154.</p>	Se considera que, principalmente en las fiestas, es donde y cuando nace la copla.

Teoría y consejos amorios	<p><i>El secreto de tu pecho No lo digas a nadie; Mejor te lo guardara Aquel que no te lo sabe.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p. 126.</p>	Guardan similitudes con “sentenciosos y morales”. Se caracterizan por la abundancia de consejos dirigidos a los amantes con objeto de advertir sobre determinados aspectos de la relación amorosa.
Sentenciosos y morales	<p><i>En la puerta de un molino Me puse a considerar Las vueltas que ha dado el mundo Y las que tiene que dar.</i></p> <p>Nota: Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguriyas. Vol. II, p. 32.</p>	Son expresiones espontáneas y sencillas del pensamiento del pueblo.
Serenata y despedida	<p><i>La guitarra es de marfil De oro las cuerdas y el puente Y el tañedor que la tañe, Salada, tu pretendiente.</i></p> <p>Nota: Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguriyas. Vol. II, p. 182.</p>	Las coplas cantadas en la nocturnidad por los jóvenes a sus pretendidas poseen gran desarrollo dentro de la poesía popular.
Ausencia y partidas	<p><i>¡Malhaya quien hizo el barco Y él que lo arrojó a la mar, Y él que cortó la madera, Y él que la mandó cortar!</i></p> <p>Nota: Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguriyas. Vol. II, p. 194.</p>	El dolor de la ausencia siempre ha estado considerado como tema universal.
Filiales	<p><i>Si la madre de mi alma Viera lo que estoy pasando, Con lágrimas de sus ojos Las calles fuera regando.</i></p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, nº 950.</p>	Es un apartado meramente testimonial.

Matrimonio	<p><i>¡Atención, que ha salido La reina a bailar! ¡Qué hermoso cuerpo tiene Su real majestad!</i></p> <p>Nota: esta copla es una canción de matrimonio. Se suelen cantar cuando el novio y la novia salen para comenzar el baile. En el sur de Europa y en Oriente Próximo se les denomina a ambos, el rey y la reina.</p>	<p>A través de estas composiciones podemos ver la "película" completa de la situación.</p>
Nanas	<p><i>A la ro ro mi niño Mi niño duerme. Con los ojitos abiertos Como las liebres.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p.181.</p>	<p>Desde siempre, las madres han recurrido al efecto adormecedor de la conjunción entre melodía y movimiento.</p>
Canciones infantiles	<p><i>Luna, lunera, Cascabelera, Ojos azules Boca morena.</i></p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, Vol. V. p.24</p>	<p>La tradición oral parece que quedó estancada en los años sesenta, fecha coincidente en España con un desarrollo económico sostenido durante varios años, con el despoblamiento de pueblos y aldeas y el consiguiente auge de la vida en las grandes ciudades.</p>
Locales	<p><i>Adiós, Cantalejo, adiós, Con ventanas y balcones; Recreo de corazones.</i></p> <p>Nota: Vergara y Martín, G. M. Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y especialmente en Segovia y su tierra. p.174.</p>	<p>Cantos referidos a la localidad o provincia. Se dan ocasiones en que la exaltación de la patria se realiza a costa de denostar lugares próximos.</p>

Religiosos	<p><i>Vámonos los dos a Cádiz, A ver a la Virgen de Regla, La más bonita que hay.</i></p> <p>Machado Álvarez, A. (Demófilo): Colección de Cantes Flamencos. Soleares de tres versos. p.79.</p>	Esta y siguientes son secciones menores.
Anticlericales	<p><i>¿Cómo quieres que en Sigüenza Sean todos liberales, Cuando son hijos de curas, De canónigos y frailes?</i></p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, nº 8060.</p>	
Políticos e históricos	<p><i>Republicana es la luna, Republicano es el sol, Republicana es la tierra, Republicano soy yo.</i></p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, nº 7845.</p>	
Jocosos	<p><i>A las ánimas benditas Nadie las cierre la puerta; Con decirles que perdone Van las ánimas contentas.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p.125.</p>	Estos cantares representan el aspecto humorístico de la vida.
Soldados y mineros	<p><i>La vida de los soldados Es andar por los lugares, Dormir en cama prestada Morir en los hospitales.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p.159.</p>	Se dedican principalmente a cantar las precarias condiciones en que tanto soldados como marineros se tienen que desenvolver.

Estudiantes	<p><i>Caballero generoso, Denos usted una peseta, Que tenemos la barriga Como cañón de escopeta.</i></p> <p>Nota: Fernán Caballero. Cuentos y poesías populares andaluzas. Biblioteca de autores españoles. Tomo 140, p.158.</p>	
Contrabandistas	<p><i>Dicen los contrabandistas Cuado salen a la playa: Dios nos libre de soplonos, Carabineros y guardas.</i></p> <p>Nota: Lafuente y Alcántara, E. Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguiriyas. Vol. II, p.440.</p>	Tal vez su rasgo principal sea ofrecer la imagen de una España pretérita que en nada se asemeja a la actual. Sólo sirven como mero anecdótico.
Bravucones	<p><i>Esta noche va a salir La fiera que nunca sale: Al volver de una esquina Capa en tierra y mano al sable.</i></p> <p>Nota: A lo largo del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, los bandidos o bravucones tenían aterrorizados a muchos pueblos andaluces.</p>	Igual a la anterior.
Carceleras	<p><i>Maldita sea la cárcel, Sepultura de hombres vivos, Donde se amansan los guapos Y se pierden los amigos.</i></p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, nº 7730.</p>	El tema más importante que desarrollan es el de la libertad como símbolo.
Mineros	<p><i>¡Pobrecitos los mineros Qué desgraciatos son! Pasan su vida en las minas Y mueren sin confesión!</i></p> <p>Rodríguez Marín, F. Cantos Populares Españoles, nº 7581.</p>	Coplas que han tenido un desarrollo más extenso en el cante jondo.

<p>Coplas cantadas en la Guerra Civil</p>	<p><i>Miliciano "Bala Roja"</i> <i>Que a defender</i> <i>Vas con ardor un ideal.</i> <i>Miliciano "Bala Roja"</i> <i>Antes de morir</i> <i>Que consentir la indignidad.</i></p> <p>Nota: Se trata de una letrilla del Himno de la 75ª Brigada Mixta formada por las primitivas milicias de Izquierda Republicana de Madrid, denominadas "Balas Rojas", que tenían su cuartel en Madrid.</p>	
<p>Baladas, Rimas y Coplas recogidas en Yegen ("El Cuaderno Negro")</p>	<p><i>Coplas de Catalina de Granada</i> <i>En Granada hay una niña,</i> <i>En Granada hay una niña,</i> <i>Que Catalina se llama,</i> <i>Y así</i> <i>Que Catalina se llama.</i></p> <p>Coplas del pueblo de Yegen recogidas por Brenan.</p>	
<p>Varias</p>	<p><i>Arbolito verde,</i> <i>Secó la rama;</i> <i>Retumba el agua.</i></p> <p>Martínez Torner, E. Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana. p.102.</p>	
<p>Coplas traducidas al inglés</p>	<p><i>Son tus ojos dos luceros</i> <i>Que iluminan todo el mar,</i> <i>¡Quien fuera marinerito,</i> <i>Para poder navegar!</i></p> <p>Trad.: Your two eyes are plants Lighting all the sea Oh, that I where a sailor To set My course by them.</p>	

Fuente: Brenan, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995. pp.209-619.⁶⁴⁵

⁶⁴⁵ La clasificación o agrupación literaria de las canciones teniendo en cuenta las circunstancias en que son cantadas no debería poseer un carácter estrictamente científico, sino también popular.

VII. BIBLIOGRAFÍA.

- AA.VV. *Antología del cine español*. Editorial Mundogracic. Volúmenes I y II, Murcia, 1992.
- . *La canción andaluza II*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960.
- . *La canción andaluza III*. Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1963.
- . *El cine. (Historia del cine. Técnicas y procesos. Géneros y personajes. 100 grandes películas. Galería de estrellas)*. Larousse Editorial. Barcelona, 2009.
- . *Cine español (1896-1988)*. Edición a cargo de Augusto M. Torres. Ministerio de Cultura. Madrid, 1989.
- . *Cine mudo español: un primer acercamiento*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1991.
- . *Diccionario de la lengua española Espasa Léxicos*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2005.
- . *Diccionario de Música Gran Vox*. Biblograf. Barcelona, 1999.
- . *Diccionario de mujeres célebres*. Prólogo de Victoria Camps. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1995.
- . *Gaumont. 90 ans de cinéma*. Sous la direction de Philippe d'Hugues et Dominique Muller. Editions Ramsay. París, 1986.
- . *La historia del cine en sus programas de mano: colección Simón Torres*. Diputación de Ciudad Real, Área de Cultura. Excmá. Diputación Provincial. Ciudad Real, 2008.
- . *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia*. Comisión Técnica de Cinematografía e Artes Visuais. Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela, 2004.
- . *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993.

- . *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo II. Textos y debates, breve antología / selección a cargo de Joan Minguet Batllori y Julio Pérez Perucha. Editorial Complutense. Madrid, 1994.
- . *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro. Actes du 3^e colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier – 2 février*. Université de Toulouse. Editions du C.N.R.S. Paris, 1980.
- . *Seqüències d'un centenari*. Universitat de Girona. Ajuntament de Girona. Centre Cultural la Mercè. Girona, 1995.
- . *Teatro, circo y music-hall*. Prólogo de José María Pemán. Librería Editorial Argos. Barcelona, 1967.
- ÁGUILA, Juan del. *Lo que canta el pueblo español*. Unión Musical Española. Madrid, 1972.
- AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume. *El cine español en sus intérpretes*. Verdoux. Madrid, 1992.
- . *Las estrellas de nuestro cine: 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Alianza Editorial. Madrid, 1996.
- AGUILAR, José; LOSADA, Miguel. *Sara Montiel*. T&B Editores. Madrid, 2007.
- AGUILÓ, Catalina [et al.]. *Cine español: una historia por autonomías*. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A. Vol. 2. Barcelona, 1998.
- ALCALDE, Jesús. *Música y comunicación*. Puntos de encuentro básicos. Editorial Fragua. Madrid, 2007.
- ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós. Barcelona, 1995.
- ALTMANT, Rick. *Silent film sound*. Columbia University Press. Nueva York, 2004.
- ÁLVAREZ, Ángel. *Historia del cante flamenco*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa; SALAS NOGUER, Ramón. *El cine en la zona nacional. 1936-1939*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2000.
- AMORES, Montserrat. *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. Biblioteca de Temas Portuenses. El Puerto de Santa María, 2001.
- AMORÓS, Andrés; BORQUE DíEZ, José María (coord.). *Historia de los espectáculos en España*. Editorial Castalia. Madrid, 1999.
- ANGLÉS, Higinio; PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música Higinio Anglés y Joaquín Pena. Tomo I A-G. Tomo II H-Z*. Editorial Labor Barcelona, 1954.
- ANÓNIMO. *La Niña de los Peines*. Editorial Extramuros. Sevilla, 2007.
- . *Pepe Pinto*. Editorial Extramuros. Sevilla, 2007.
- ARÉVALO Y GARCÍA, Antonio. *La copla andaluza*. Tipografía artística. Córdoba, 1947.
- ARIAS CARRIÓN, Rafael. *El cine como espejo social: ejercicios de análisis cinematográficos relacionados con las ciencias sociales*. Editorial Talasa. Madrid, 2008.
- ARCE BUENO, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Instituto Complutense de Ciencia Musicales. Madrid, 2009.
- ARCE BUENO, Julio Carlos. *Música y radiodifusión: la programación musical de Unión Radio, (1923-1936)*. Tesis doctoral dirigida por Prof. Dr. Francisco Javier Suárez-Pajares. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2005.
- ASENSIO CAÑADAS, María Soledad; ARACIL, Alfredo. *Música mecánica: los inicios de la fonografía*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Granada, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Editorial La Marca. Buenos Aires, 2006.
- AZÚA, Félix de. *Diccionario de las Artes*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002.

- BALMASEDA Y GONZÁLEZ, Manuel. *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*. Edición y prólogo de Enrique Baltanás. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 2006.
- BALTANÁS, Enrique. *Antonio Machado y Álvarez. Cante flamenco y cantares*. Austral. Madrid, 1998.
- BAYO VEGA, Juan; NAVARRO RUIZ, Álex; OLCINA QUIROGA, Roberto. *Vestir los sueños: figurinistas del cine español*. Semana Internacional de Cine de Valladolid. Junta de Castilla León. Valladolid, 2007.
- BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español (1896-1920). Ficción, documental y reportaje*. Laertes Ediciones. Madrid, 2010.
- BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Guillermo Blázquez Ediciones. Madrid, 2006.
- . *Los cafés cantantes de Sevilla*. Editorial Cinterco. Madrid, 1987.
- . *La canción española. (De la Caramba a Isabel Pantoja)*. Taller El Búcaro, S.L. Madrid, 1996
- . *Historia de la canción española*. Círculo de Lectores. Madrid, 1992.
- . *Silverio, rey de los cantaores*. Ediciones de la Posada. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1995.
- BLAS VEGA, José; RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Ediciones Cinterco. Madrid, 1988.
- BLASCO, Ricard. *Introducció a la història del cine valencià*. Ajuntament de València. Valencia, 1981.
- BOHÓRQUEZ CASADO, Manuel. *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*. Ediciones de Andalucía. Sevilla, 2000.
- BORAU, José Luis. *Diccionario del cine español*. Alianza editorial. Madrid, 1998.
- BRENAN, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995.
- BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1972.
- . *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid. Cátedra, 1991.

- CABAÑAS GUEVARA, Luis. *Biografía del Paralelo. (1894-1934)*. Ediciones Memphis. Barcelona, 1945.
- CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Gráficas Cinema. Madrid, 1949.
- CADENAS, José Juan. *La vida alegre en Madrid*. López del Arco. 1905.
- CALVET, Louis-Jean. *Chanson et société*. Editions Payot & Rivages. París, 1981.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás. *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Universidad de Murcia. Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores de Cine. Murcia, 1991.
- . *Un siglo de cine español*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2000.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás; GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Catálogo del cine español. Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930)*. Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Ministerio de Cultura. Madrid, 1943.
- CANSINOS ASSENS, Rafael. *La copla andaluza: folclore*. Ediciones Demófilo. Madrid, 1976.
- CAPARRÓS LERA, José María. *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1983.
- . *El cine republicano español*. Dopesa. Barcelona 1977.
- . *Historia del cine español*. T&B Editores. Madrid, 2007.
- . *Historia del cine mundial*. Prólogo de Juan Orellana. Ediciones Rialp. Madrid, 2009.
- . *Memorias de dos pioneros. Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1992.
- CARADEC, François ; WEILL, Alain. *Le café-concert (1848-1914)*. Atelier Hachette-Masson. París, 1980.

- CARDULLO, Bert [et al.]. *Un siglo de actores: 42 magos de la interpretación desvelan los secretos de su oficio*. Plot Ediciones. Madrid, 2003.
- CARMONA, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Cacitel. Madrid, 2007.
- . *Diccionario de compositores cinematográficos*. T&B Editores. Madrid, 2003.
- CARRILLO GÓMEZ, Enrique. *En el reino de la fivolidad*. 1923.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999.
- . *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2003.
- CEBOLLADA, Pascual; RUBIO GIL, Luis. *Enciclopedia del cine español: Cronología*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.
- CHECA, Antonio. *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*. Universidad de Sevilla. Facultad de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura. Sevilla, 2005.
- CHION, Michel. *El sonido: música, cine y literatura*. (Traducción de Enrique Folch González). Paidós. Barcelona, 1999.
- CLAIR, René. *Reflexiones sobre el cine*. Editorial Artola, Madrid, 1985.
- COLÓN PERALES, Carlos. *El cine en Sevilla, 1929-1950: (de la Exposición y la llegada del sonoro a la posguerra)*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1983.
- . *El cine y los toros: pasión y multitud, un profundo estudio sobre el cine, los toros y otros espectáculos y los medios diversos*. Editorial Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Sevilla, 1999.
- . *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla. (1896-1928)*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1981.
- COPLAND, Aaron. *Música y músicos contemporáneos*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.
- CORONAS, Paula. *Antón García Abril. Imagen y música en armonía*. Málaga Cinema. Diputación de Málaga. Málaga, 2009.

- DERVAL, Paul. *Les Folies-Bergères*. Les Editions de Paris. París, 1954.
- DÍAZ DE QUIJANO, Máximo. *Tonadillas y cupletistas, historia del cuplé*. Cultura Clásica y moderna. Madrid, 1960.
- DOUGHERTY, Dru; VILCHES, María Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1990.
- . *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1997.
- ESCALERA, Manuel de la. *Cuando el cine rompió a hablar*. Taurus Ediciones. Madrid, 1971.
- ESPAÑA, Rafael de. *Las sombras del encuentro: España y América, cuatro siglos de historia a través del cine*. Diputación de Badajoz. Badajoz, 2002.
- ESPÍN, Miguel; Molina, Romualdo. *Quiroga, un genio sevillano*. Fundación Autor. Madrid, 1999.
- ESPLÁ Y TRIAY, Óscar. *Escritos de Óscar Esplá*. Vol.III. Recopilación, comentarios y traducciones de Antonio Iglesias. Editorial Alpuerto. Madrid, 1986.
- FEINER, Muriel. *De Lumière a Manolete: el cine taurino*. Ediciones Sol y Sombra. Madrid, 2010.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: *A Bela Otero*. Editorial Galaxia. Vigo. 2003.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España y el cine*. Editora Nacional. Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. Ismael. *Historia de la Música Española. 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova". Bajo la dirección de Pablo López de Osaba*. Alianza Editorial. Madrid, 1983, 1988.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. *Teoría musical de flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Acordes Concert. San Lorenzo del Escorial. Madrid, 2004.
- FERNÁNDEZ NIETO, Natividad. *La obra de Juan Antonio de Iza Zamácola*. Caja de Ahorros Vizcaína. Bilbao, 1989.

- FERNÁNDEZ OLIVA, Francisco Antonio. *Carteles de cine: paisajes y figuras de España*. Ocho y Medio Libros de Cine. Madrid, 2001.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro. *Los orígenes del cante de las minas*. Infides Ediciones Didácticas. Murcia, 2008.
- FESCHOTTE, Jacques. *Histoire du music-hall*. Presses Universitaires de France. París, 1965.
- FINKIELMAN, Jorge. *The Film Industry in Argentina. An Illustrated Cultural History*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Box 611. Jefferson. North Carolina, 2004.
- FLOREY, Robert. *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*. Prisma Editions. Paris, 1948.
- FRANCISCO REINA, Manuel. *Un siglo de copla*. Ediciones B. Barcelona, 2009.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *Cine español*. Ediciones Rialp. Madrid, 1962.
- . *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Publicaciones del Cine-Club del Sindicato Español Universitario (SEU). Salamanca, 1954.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. *El cine español contemporáneo*. Art-Universitas. Barcelona, 1992.
- . *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Editorial Ariel. Barcelona, 2002.
- . *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. La Voz de Galicia. La Coruña, 1985.
- . *Historia ilustrada del cine español*. Editorial Planeta. Barcelona, 1985.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. (coord.) *Historia del cine*. Fragua Editorial. Madrid, 2011.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo. *Los nombres de pila españoles*. Ediciones del Prado. Madrid, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*. Editorial Comares. Granada, 2000.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Tomo I. Madrid, 1975.

- GARCÍA MAROTO, Eduardo. *Aventuras y desventuras del cine español*. Prólogo de Luis García Berlanga. Plaza & Janés. Barcelona, 1988.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Editorial Cinterco. Madrid, 1987.
- GARCÍA RODRIGO, Jesús. *El cine que nos dejó ver Franco*. Consejería de Cultura. Toledo, 2005.
- GASCA BURGUÉS, Luis. *Un siglo de cine español*. Editorial Planeta. Barcelona, 1998.
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Madrid 1931-1939. II República y Guerra Civil*. Ediciones Street Art Collection. Madrid, 2005.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*. Hijos de Guillermo Álvarez. Sevilla, 1922.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX. Bajo la dirección de Pablo López de Osaba*. Alianza Editorial. Madrid, 1984.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *En el reino de la frivolidad*. Renacimiento. Madrid, 1923.
- GÓMEZ SANTOS, Marino. *Mujeres solas: Raquel Meller, Pastora Imperio, Irene López Heredia, Carmen Sevilla, Sara Montiel, Lola Flores*. Pareja y Borrás Editores. Barcelona, 1959.
- GONZÁLEZ, Fernando [et al.]. *Cine español: una historia por autonomías*. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A. Vol. 1. Barcelona, 1996.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. *Flamencología*. Imprenta E. Sánchez Leal. Córdoba, 1955.
- . *Pepe Marchena y la ópera flamenca y otros ensayos*. Ediciones Demófilo. Madrid, 1975.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona. (1906-1923)*. Edicions 62. Barcelona, 1987.

- GRANDE, Félix. *Memoria del flamenco. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- . *Memoria del flamenco. Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- GRAU, Mariano. *El cine es Segovia*. Segovia, 1958.
- GRIÑÁN, Francisco. *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*. Málaga Cinema. Textos de Cine. Málaga, 2009.
- GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre. Memòries*. Editorial Aedos. Barcelona, 1960.
- GUBERN, Román. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española. Madrid, 1994.
- . *El cine español en el exilio 1936-1939*. Editorial Lumen. Barcelona, 1976.
- . *Historia del Cine*. Editorial Lumen. Barcelona, 1971.
- GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*. (4ª ed.). Ediciones Cátedra. Madrid, 2004.
- GUTIÉRREZ, Balbino. *Crónica del querer: el amor en la copla flamenca y andaluza*. Hiperión. Madrid, 1996.
- HOEWELER, Casper. *Enciclopedia de la Música*. Editorial Noguer. Barcelona, 1978.
- HURTADO BALBUENA, Sonia. *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*. Tesis Doctoral dirigida por Prof. Dr. Francisco Ruiz Noguera. Departamento de Traducción e Interpretación. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga. Málaga, 2003.
- LACÁL BARCEL, Luisa. *Diccionario de la Música*. Editorial Domenech y Cía. Madrid, 1899.
- LACAN, Jacques. *El Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós. BARCELONA, 1987.

- LAFUENTE, Rafael. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio. *Cancionero popular*. Tomo I. Carlos Bailly-Bailliere. Madrid, 1865.
- LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010.
- LARREA LARRÍN, Arcadio. *El flamenco en su raíz*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 2004.
- LASA, Juan Francisco de. *Els germans Baños. Aquell primer cinema català*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1996.
- . *Francisco Elías: pionero del cine sonoro en España*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1976.
- . *Los hermanos Baños. (Ricardo, el director, y Ramón, el "cameraman")*. *Ensayo apresurado de biofilmografía*. Filmoteca Nacional de España. Madrid, 1975.
- LE FORESTIER, Laurent. *Aux sources de l'industrie du cinéma : le modèle Pathé, 1905-1908*. Association Française de recherche sur l'histoire du Cinema. Editions L'Harmattan. París, 2006.
- LEÓN, Rafael de. *Entre el gozo y la pena*. Editorial Renacimiento. Sevilla. 2004.
- LETAMENDI GÁRATE, Jon. *La cuna fantasma del cine español*. CIMS. Barcelona, 1998.
- LEYDA, JAY. *Kino: A history of the russian and soviet film*. Allen and Unwin Book Publishers. Londres, 1960.
- . *Kino: historia del cine ruso y soviético*. Editorial Universitaria de Buenos Aires Eudeba. Buenos Aires, 1965.
- LÓPEZ, Antonio José. *La copla popular española*. Editorial Miramar. Málaga, 1995.

- LÓPEZ CASTRO, Miguel. *La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*. Tesis doctoral dirigida por Nieves Blanco y Gerhard Steingress. Departamento de Didáctica y Organización Escolar. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Málaga. Málaga, 2007.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII. Bajo la dirección de Pablo López de Osaba*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.
- LÓPEZ RUIZ, José. *Aquel Madrid del cuplé*. Ediciones Lavapiés. Madrid. 1988.
- LÓPEZ MOYA, Diego. *Pastora Imperio: intimidades*. Imprenta de Jaime Ratés Martín. Madrid. 1914.
- LOSILLA, Carlos (Ed.). *En tránsito: Berlín - París - Hollywood. Más allá de la historia del cine*. Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. T&B Editores. Madrid, 2009.
- LUNA, José Carlos de [et al.]. *La canción andaluza. Prólogo de Tomás García Figueras*. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1960.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"*. Ediciones Demófilo. Madrid, 1975.
- . *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Dieciséiete. Madrid, 1981.
- . *Primeros escritos flamencos (1869-70-71)*. Ediciones Demófilo. Córdoba, 1981.
- MADRID, Juan Carlos de la (coord.). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Universidad de Oviedo. Ayuntamiento de Gijón. Gijón, 1997.
- MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939)*. Cátedra. Madrid, 1983.
- MARTÍ i PÉREZ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Editorial Ronsel. Barcelona, 1992.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII. Bajo la dirección de Pablo López de Osaba*. Alianza Editorial. Madrid, 1985.

- MARTÍN DE LA PLAZA, José Manuel G. *Conchita Piquer. Biografía no autorizada*. Alianza Editorial. Madrid, 2001.
- . *Imperio Argentina. Una vida de artista*. Alianza Editorial. Madrid, 2003.
- . *Maestro Quiroga*. Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Acento Editorial. Madrid, 1997.
- MARTÍNEZ, Josefina. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*. Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. Ministerio de Cultura. Madrid, 1992.
- MAUCLAIR, Camille. *Historia de la música moderna. 1850-1914. Los hombres, las ideas, las obras*. Traducción de José María Borrás. Sociedad General de Publicaciones. Barcelona, 1920.
- McMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006.
- MEDINA, Tico. *Lola*. Temas de Hoy. Madrid, 1995.
- MELÉNDEZ FLORES, Javier; FLORES, Lolita. *Lolita. Flores y alguna espina*. Ediciones Martínez Roca. Madrid, 2010.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *El cine, su técnica y su historia*. Editorial Ramón Sopena. Barcelona, 1984.
- . *El cinema y sus misterios*. Baill-Bailliere. Madrid, 1934.
- . *Historia del cine español*. Tomos I y II. Rialp Ediciones. Madrid, 1965.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español en 100 películas*. Editorial Jupey. Guía del Ocio, Madrid, 1975.
- MINGUET BATLLORI, Joan María. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2008.
- MIRET, Rafael; BALAGUÉ, Carles. *Películas clave del cine musical*. (Prólogo de Álex Gorina). Ediciones Robinbook. Barcelona, 2009.
- MITRY, Jean. *Historia del cine experimental*. Fernando Torres. Valencia, 1974.
- MOIX, Terenci. *El sadismo de nuestra infancia*. Prólogo de Rafael Alberti. Editorial Kairós. Barcelona, 1970.

- . *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Plaza & Janés. Barcelona, 1993.
- MOLAS, Joaquín. *Notes sobre la cançó popular moderna: el couplet, en Actes del V Col.loqui internacional de llengua y literatura catalanes*. Abadía de Montserrat. Barcelona, 1980.
- MOLINARI, Andrés. *Pequeño diccionario de teatro andaluz*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1994.
- MONTERO ALONSO, José. *El amor y la muerte de los toreros*. Kaydeda Ediciones. Madrid, 1989.
- MONTES, Hermenegildo. *Marchena, su vida y su arte*. Editorial Extramuros. Sevilla, 2007.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.
- MORENO, Pedro; Quiñones, Joaquín. *La mejor faena (sainete en un acto y tres cuadros, original de Pedro Moreno y Joaquín Quiñones con música de Eduardo Fuentes)*. Sociedad de Autores Españoles. Madrid, 1917.
- MOTA OREJA, Ignacio Hilario de la. *Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio. Tomo 1º A-H*. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988.
- . *Diccionario de la Comunicación. Televisión. Publicidad. Prensa. Radio. Tomo 2º I-Z*. Editorial Paraninfo. Madrid, 1988.
- MUÑOZ, Matilde. *Historia del teatro en España*. Editorial Tesoro. Madrid, 1948.
- . *Historia de la zarzuela y el género chico*. Editorial Tesoro. Madrid, 1948.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *La intervención velada. El apoyo cinematográfico al bando franquista (1936-1939)*. Primavera Cinematográfica de Lorca. Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones. Murcia, 2004.
- OLID SUERO, Miguel. *Antoñita Colomé: recuerdos de una vida*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla, 1998.

- ORTIZ NUEVO, José Luis. *Coplas flamencas del siglo XX: (1969-2000)*. Editorial Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 2001.
- ORTS, Edmond [et al.]. *El cine. Diccionario mundial de directores del cine sonoro*. Ediciones Mensajero. 1985.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Ediciones Giner. Madrid, 1975.
- OTERO, Carolina: *As auténticas memorias de a Bela Otero*. Edicions Xerais de Galicia. Vigo. 2001.
- PARIS, Alain. *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Ediciones Turner. Madrid, 2004.
- PASSEK, Jean Loup (Dir.). *Diccionario del cine*. Ediciones Rialp. Madrid, 1991.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Editorial Boileau. Barcelona, 1958.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la ópera a la zarzuela*. Alianza Editorial. Madrid. 1967.
- PEÑASCO VELASCO, Rosa. *La copla sabe de leyes: el matrimonio, la separación, el divorcio y los hijos en nuestras canciones*. Alianza Editorial. Madrid, 2000.
- PÉREZ BASTÍAS, Luis; Alonso Barahona, Fernando. *Las mentiras sobre el cine español*. Royal Books. Barcelona, 1995.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*. Cátedra. Madrid, 1997.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. *Cine español: algunos jalones significativos (1896-1936)*. Films 210. Madrid, 1992.
- . *El cinema de Carlos Serrano de Osma*. 28ª Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1983.
- . *El cinema de Edgar Neville*. 27ª Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1982.
- . *El cinema de Luis Marquina*. 28ª Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1983.

- PERIQUET, Fernando. *La Fornarina, cancionista (su historia: 1884-1915)*. Sociedad Española de Librería. Madrid, 1915.
- PINEDA NOVO, Daniel. *Antonio Machado y Álvarez. Vida y obra del primer flamencólogo español*. Editorial Cinterco. Madrid, 1991.
- . *Las folclóricas*. J. Rodríguez Castillejo, Editor. Sevilla, 1990.
- . *Las folklóricas y el cine*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 1991.
- PINEL, Vincent. *Un siècle de cinéma*. Avec la collaboration de Françoise et Christophe. Editions Bordas. París, 1994.
- PORTER I MOIX, Miquel; HUERRE DE PORTER, Guillemette. *La cinematografía catalana (1896-1925)*. Palma de Mallorca, 1958.
- . *El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual*. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Departamento de Arte. Barcelona, 1975.
- . *Historia del cine ruso y soviético*. Ediciones de Cultura Popular. Barcelona, 1968.
- . *Historia del cinema catalá. 1895-1968*. Barcelona, 1969.
- PORTO, Juan José. *Síntesis histórica de un cierto cine español (de La Prehistoria alucinante a la incierta Edad Moderna. 1896-1973)*. Togapor. Granada, 1997.
- POZO ARENAS, Santiago. *La industria del cine en España*. Legislación y aspectos económicos 1896-1970. Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.
- PRAGA IGLESIAS, Jorge. *Biografías del tiempo*. Caja España. Obra Social y Cultural. León, 1999.
- PUJOL, Ramón. *Raquel Meller, vida y arte*. José Janés. Barcelona, 1956.
- QUINTANA, ÀNGEL [et al.]. *Seqüències d'un centenari*. Universitat de Girona. Ajuntament de Girona. Girona, 1995.
- RABANAL SANTANDER, José. *Alfredo Hurtado "Pitusín": el cine del silencio (1917-1965)*. Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, 2007.

- RAMÍREZ LOZANO, José Antonio. *Bata de cola: Apuntes para una teoría de Sevilla*. Ediciones Libertarias. Madrid, 1995.
- RETANA, Álvaro. *Estrellas del cuplé*. Editorial Tesoro. Madrid, 1963.
- . *Historia del Arte frívolo 1900-1964*. Editorial Tesoro. Madrid, 1964.
- . *Historia de la canción española*. Editorial Tesoro. Madrid, 1967.
- . *Historia del género ínfimo*. Editorial Tesoro. Madrid, 1964.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián. *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Tipografía de la Revista de Archivos. Madrid, 1922.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine Español*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1998.
- RÍOS RUIZ, Manuel. *El Gran Libro del Flamenco*. Vol.I. Ediciones Calambur. Madrid, 2002.
- . *Rumbos del cante flamenco*. Editorial Picazo. Barcelona, 1972.
- RODRIGO, Antonina. *María Antonia La Caramba: el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1972.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1998.
- RODRÍGUEZ MOYANO, Anacleto. *Conchita Piquer. El nombre de la copla*. Ediciones Quiroga. Madrid, 1988.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael; CERVERA DE LA TORRE, Elena. *Carteles de cine de 1915 a 1930: Colección Fernández Ardavín*. Filmoteca Española. Madrid, 2004.
- ROMÁN, Ignacio. *Crónicas de la copla*. Fundación Autor. Madrid, 2006.
- ROMÁN, José. *Frente al lienzo: ensayo crítico*. Imprenta La Regional. Málaga, 1924.
- ROMÁN, Manuel. *Canciones de nuestra vida*. Alianza Editorial. Madrid, 1994.
- . *La copla: la canción tradicional española, la tonadilla, sus orígenes populares, los mejores intérpretes*. Acento Editorial. Madrid, 2000.
- . *La copla y los toros*. Rama Lama Music. Madrid, 2007.

- . *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.
- ROMERO FERRER, Alberto. *Antología del género chico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla. 1984.
- ROTELLAR, Manuel. *Aragoneses en el cine español*. Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1971.
- RUBIO, Samuel. *Historia de la Música Española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600. Bajo la dirección de Pablo López de Osaba*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.
- RUIZ, Luis Enrique. *Obras maestras del cine mudo: época dorada, 1918-1930*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1997.
- . *Obras pioneras del cine mudo: orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2000.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*. Siglo Veintiuno Ediciones. México, 1984.
- SÁIZ VIADERO, José Ramón. *Una historia del cine en Cantabria*. Ediciones Librería Estudio. Santander, 1999.
- SALA NOGUER, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1990.
- SALAS MARTOS, Bartolomé. *El cine español: algo más que secundarios (más allá de la ficción)*. Fancy Ediciones. Valladolid, 2005.
- SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1990.
- SALAÜN, Serge; RICCI, Eveline; SALGUES, Marie. *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Editorial Fundamentos. Madrid, 2005.
- SALVAT, Ricard. *Adrià Gual i la seva època*. Edicions 62. Barcelona, 1972.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (coord.). *Diccionario de creación cinematográfica*. Ariel Cine. Barcelona, 2003.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique. *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2003.

- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio. *La Dolores, un misterio descifrado. Historia de una copla que se convirtió en leyenda*. Talleres Editoriales Cometa. Zaragoza, 1987.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo. 1896-1955. *Del Cinematógrafo al Cinemascope: primera vuelta de manivela para una historia del cine en La Rioja*. Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Editorial Cultural Rioja. Logroño, 1990.
- . *Historias de luz y papel*. Murcia Cultural S.A. Murcia, 2007.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1991.
- . *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera. Vol. 1, Del kinetógrafo a Casablanca*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 1996.
- . *El siglo de la luz: aproximaciones a una cartelera. Vol. 2, De Gilda a La red*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 1997.
- SANZ DE PEDRE, Mariano. *El pasodoble español*. Prólogo de Guillermo Fernández Shaw. Epílogo de Victorino Echevarría. José Luis Cosano. Madrid, 1961.
- . *La música en los toros y la música de los toros: estudio técnico biográfico*. Edición de autor. Madrid, 1981.
- SERRANO, Alfredo. *Las películas españolas (Estudio crítico-analítico de desarrollo de la producción cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su provenir)*. Autor. Barcelona, 1925.
- SERRANO, Carlos; SALAÜN, Serge (Eds.). *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Marcial Pons Ediciones de Historia. Madrid, 2006.
- SOLÁ GUARDIOLA, José. *Anuario cinematográfico de España*. Ediciones El Mundo Cinematográfico. Barcelona, 1916.
- SOPEÑA MONSALVE, Andrés. *La morena de la copla: la condición de la mujer en el reciente pasado*. Editorial Crítica. Barcelona, 1996.
- SOUBIES, Albert. *Histoire de la musique. Espagne le XIXe siècle*. Librairie des Bibliophiles E. Flammarion. París, 1920.

- STEINGRESS, Gerhard. *Flamenco posmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 2006.
- . *Sobre flamenco y flamencología*. Prólogo de Manuel Ríos Ruiz. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Editorial Labor, Madrid, 1945.
- . *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. Editorial Labor. Barcelona, 1933.
- TAPIA, Daniel; ABELLÁ, Carlos. *Historia del toreo*. Alianza Editorial. Madrid, 1992.
- TURINA, Joaquín. *Enciclopedia abreviada de la música*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1996.
- UTRERA MACÍAS, Rafael. *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1981.
- . *Las rutas del cine en Andalucía*. Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2005.
- UTRERA MACÍAS, Rafael; GUARINOS, Virgina (coord.). *Carmen global*. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2010.
- UTRERA MACÍAS, Rafael; OLID SUERO, Miguel. *El cortometraje andaluz en la democracia*. Productora Andaluza de Programas. Sevilla, 1993.
- VALDERRAMA, Juanito; BURGOS, Antonio. *Mi España querida*. La Esfera de los Libros. Madrid, 2002.
- VALS GORINA, Manuel; PADROL, Joan. *Música y cine*. Ultramar Editores. Barcelona, 1990.
- VALVERDE, Salvador. *El mundo de la Zarzuela*. Palabras S.A. Editorial. Madrid, 1980.
- VÁZQUEZ DE LAS HERAS, Minerva. *Bailando el pasodoble*. Tikal Ediciones. Madrid, 2002.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Cancionero general (1939-1971)*. Editorial Lumen, Barcelona, 1974.
- . *Cien años de canción y music-hall*. Prólogo de Francisco Umbral. Difusora Internacional. Madrid, 1974.
- . *Crónica sentimental de España*. Prólogo de Guillermo Heras. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1986.
- VERGARA MARTÍN, Gabriel María. *Cante Jondo, seguiriyas gitanas, soleares y soleariyas*. Editorial Extramuros. Madrid, 1922.
- VILLARÍN, Juan. *El Madrid del cuplé (Crónica de un siglo)*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1990.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando. *Diccionario del cine español (1896-1965)*. Editorial Nacional. Madrid, 1966.
- ZAVALA, Juan; CASTRO VILLACAÑAS, Elio; MARTÍNEZ, Antonio C. *El cine español contado con sencillez*. Maeva Ediciones. Madrid, 2007.
- ZOIDO NARANJO, Antonio. *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Portada Editorial. Sevilla, 1999.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *El cine en el País Vasco*. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao 1985.
- ZÚÑIGA, Ángel. *Una historia del cine*. Editorial Destino. Barcelona, 1948.
- . *Una historia del cuplé*. Editorial Barna. Barcelona, 1954.

VIII. OTRAS FUENTES CONSULTADAS.

Prensa periódica:

- ABC.
- El País.
- El Liberal.
- La Correspondencia de España.
- El Imparcial.
- La Nación.
- El Debate.
- Heraldo de Madrid.
- La Libertad.
- Gaceta de Madrid.
- El Gráfico.

Hemerografía cinematográfica⁶⁴⁶:

- *Arte y Cinematografía* (Barcelona) (1910-1936) Quincenal. Semanal desde 1936.
- *Cinema* (1918-1919).
- *Cinema Variedades*.
- *Crítica* (1923).
- *El cine* (1912-1936).
- *El cine español*.
- *El Mundo Cinematográfico* (1912-1917).
- *La Pantalla: semanario español de cinematografía* (Madrid, 1927-1929).
- *La Película Selecta* (Barcelona, 1925).
- *Madrid Cinematográfico*.

⁶⁴⁶ En este apartado hemerográfico se citan como fechas entre paréntesis los años en activo de la publicación, y después su periodicidad, en caso de constar.

- *Mirador: Setmanari de literatura, art i política* (Barcelona, 1929) (Suplemento de Colecciones (1929-1935).
- *Novelacine* (Madrid).
- *Nuestro Cinema: Cuadernos Internacionales de Valorización Cinematográfica* (Barcelona, 1933-1935).
- *Popular Film* (Barcelona, 1931-1937).
- *Proyección: revista mensual de cinematografía*. Madrid, 1929.
- *Tras la Pantalla*.
- *Ciné-Mirror*.
- *La Vida Gráfica*.

Hemerografía variada:

- Revista *Blanco y Negro*.
- *Por esos mundos: revista de aventuras y viajes* (1900-1925).
- *Revista Ilustrada Estampa*.

Documentos sobre musicología:

- ARCE BUENO, Julio. *Música popular urbana*. Universidad Complutense de Madrid. Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2005.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *La música en el siglo XIX. Síntesis histórica y referencias fundamentales*. Universidad Complutense de Madrid. Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2004.
- RODRÍGUEZ CUERVO, Marta. *Elementos del Lenguaje Musical (Primera parte). El ritmo*. Universidad Complutense de Madrid. Historia y Ciencias de la Música. Cuadernos de Música. Madrid, 2004.

Hemerografía de flamenco⁶⁴⁷:

- *Alma 1000* (1999).
- *La Caña* (1991-2000).

⁶⁴⁷ Entre paréntesis son citados los años en activo de cada publicación.

- *La Flamenca* (2002-2011).
- *Mundo Flamenco* (1978-2005).
- *Ópera Flamenca* (1929).

Artículos, ponencias y comunicaciones:

ALONSO GARCÍA, Luis. “*De quimeras, engaños y pendencias: el problema de España y la cuestión de los cines nacionales en 1900*”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.279-288.

GÓMEZ ALONSO, Rafael. “*De la sorpresa a los primeros relatos (1895-1909)*”. Capítulo 2 de GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (Coord.). *Historia del cine*. Fragua Editorial. Madrid, 2011.

ARCE BUENO, Julio. “*Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo*”. Cuadernos de Música Iberoamericana II-III. (1997). pp.273-280.

—. “*Aproximaciones a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo*”. Cuadernos de Música Iberoamericana. Volúmenes 2 y 3. Madrid, 1996-97. pp.273-280.

—. “*Del Kinetófono a El misterio de la Puerta del Sol. Los comienzos del cine sonoro en España*”. Revista de Musicología, XXXII, 2. Sociedad Española de Musicología. (2009). pp.623-644.

—. “*El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927*”. AA.VV. *X Libro Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, 2009. pp.151-166.

—. “*La música de las primeras exhibiciones cinematográficas (1895-1896)*”. AA.VV. *X Libro Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, 2009. pp.135-150.

- . “*The sound of silent film in Spain. Heterogeneity and homeopatía escénica*”. *Music, Sound, and the Moving Image*. Volume 4, Issue 2. 2010.
- ARNOLDY, Edouard. “*Del mudo al parlante, del café-concierto a la época del jazz*”. *Cuadernos de la Filmoteca*. Nº30. Octubre, 1998. pp. 24-37.
- BERRIATÚA, Luciano. “*La nueva torre de Babel*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.49-61.
- . “*Los primeros años del cine en las zarzuelas*”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.151-162.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás. “*La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo II. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.15-26.
- . “*La introducción del cine en España. Pionerismo y protoindustria*”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.19-26.
- CARDONA ARNAU, Rosa. “*Laboratorios cinematográficos en Barcelona entre 1906 y 1920. Fuentes de investigación y características generales*”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones

- de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.171-186.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. "*Cancionero musical manchego o lírica del Quijote y Sancho Panza*". Conferencia-concierto. Madrid, 1951.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. "*Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española*". Cuadernos de la Filmoteca Nacional. Nº2. 1957 pp.10-19.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Santiago. "*Así nació el cine*". Cuadernos Historia 16. nº289. Grupo 16. Madrid, 1985.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro. "*La transformación del cine sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos*". AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.97-108.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. "*El espectáculo y la industria del cine en España de 1905 a 1914. Asentamiento social definitivo del espectáculo cinematográfico y tentativas de búsqueda en la producción autóctona*". LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.120-138.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. "*Factores condicionantes de la transposición literatura-música*". Anuario Musical, N.º64. enero-diciembre, 2009.
- GUBERN, Román. "*La traumática transición del cine español del mudo al sonoro*". AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.3-24.

- . “*La herencia del Star System*”. Archivos de la Filmoteca. Nº18. Octubre 1994. pp.13-24.
- HEININK, Juan Bernardo. “*El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.25-48.
- HEREDERO, Carlos F. “*La historia como representación y espejo apócrifo. (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino)*”. Cuadernos de la Filmoteca. Nº30. Octubre 1998. pp. 156-169.
- LA HOZ RODRIGO, Juan Ignacio. “*Films H.B. Cuesta*” y la construcción de un cine popular. Una revisión historiográfica”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.297-312.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. “*Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión*”. Trípodos. Nº26. Barcelona, 2010.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Juan. “*Cosas que se van... Los cafés cantantes*”. Revista *Por esos mundos: revista de aventuras y viajes*. Nº160. Abril, 1914.
- MARTÍNEZ, Josefina. “*Un antecedente en Madrid del color y del sonido: el Salón de Actualidades*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1994. pp.185-192.
- MARZAL FELICI, José Javier. “*El sonido del cine mudo. Música e integración narrativa en algunos filmes de Griffith*”. Archivos de la Filmoteca. Nº20. Junio, 1995. pp. 22-35.

- MENÉNDEZ, Nuria. *"Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)"*. Cuadernos de Música Iberoamericana. Volumen 2 y 3. Madrid, 1996-97. pp.273-280.
- MINGUET BATLLORI, Joan María. *"Certezas e incertidumbres: el final de los orígenes del cine español, 1914-1920"*. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.369-382.
- . *"¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión. (Sobre la recepción del cine en la España de los años diez)"*. Secuencias. Nº8. Abril, 1998. pp.8-18.
- PALACIO ARRANZ, Manuel. *"Los salones cinematográficos españoles. El camino que llevó a la Gran Vía"*. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.269-278.
- QUINTANA, Ángel. *"El imaginario turístico del cine primitivo y su función como documento"*. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.251-258.
- RADIGALES, Jaume. *"Usos y abusos de la música 'clásica' en el cine. Estudio de casos"*. AA.VV. *La música en los medios audiovisuales*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca. 2005. pp.13-32.
- REY REGUILLO, Antonia del. *"La Casa Cuesta, los toros y el humor cinematográfico"*. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de

- l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp. 313-326.
- . “*Un destello de modernidad fílmica: La revoltosa (1924)*”. Archivos de la Filmoteca. Nº30. Octubre, 1998. pp.39-53.
- RUBIO LUCIA, Ramón. “*Experiencias en el trabajo de catalogación y documentación dentro de la Filmoteca y las relaciones con los historiadores*”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.473-478.
- RUBIO MUNT, José Luis. “*Observaciones a propósito de la etapa formativa barcelonesa. De Josep Maria Maristany junto a Giovanni Doria, 1913-1916.*” LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.431-436.
- SALAÜN, Serge. “*El género chico o los mecanismos de un pacto cultural*”, AA.VV. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes. Madrid, 1983.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente; BENET, Vicente J. “*Memoria y Arqueología del cine: introducción*”. Archivos de la Filmoteca. Nº28. Febrero 1998. pp.4-11.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel. “*Análisis de un eco. La huella del explicador en la sonorización cómica de films mudos en España (1933-1950)*”. Versión cedida personalmente por el autor.
- . “*Analyse d'un écho. La trace de l'explicador dans la sonorisation comique des films muets en Espagne (1933-1950)*”. En Cinémas. Revue d'etudes cinématographiques. Journal of Film Studies, vol. 20, nº 1. Otoño de 2009.

SORLIN, Pierre. “¿Existen los cines nacionales?”. Secuencias. Nº7. Octubre 1997. pp.29-42.

THARRATS, Juan Gabriel. “El ‘Benshi’ (una remarcable experiencia del cine sonoro)”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español: actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo I. Editorial Complutense. Madrid, 1993. pp.345-352.

TIENDA MARTAGÓN, Juan Antonio. “J. M. Codina. Una sombra tras la cámara”. LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (Coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l’Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010. pp.437-446.

Exposiciones:

- *La copla, de Eugenio Chicano*. Museo Municipal de Málaga. Málaga, 2002.
- *La Copla en la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional. Madrid, 2009.

FUENTES DE INTERNET

Periódicos digitales:

- www.abc.es
- www.diariosigloxxi.com
- www.diarioya.es
- www.elconfidencial.com
- www.elimparcial.es
- www.elmundo.es
- www.elpais.com
- www.elsemanaldigital.com
- www.libertaddigital.com

- www.periodistadigital.com

Hemerografía *on line*:

- ÁREA ABIERTA. Revista electrónica de ciencias sociales. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid.
- OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos. Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Universidad de Valladolid.
- LA JIRIBILLA. Revista de Cultura Cubana.

Flamenco *on line*:

- www.aireflamenco.com
- www.apaloseco.com
- www.deflamenco.com
- www.elartedevivirelflamenco.com
- www.flamenco-world.com
- www.flamencosur.com
- www.flamenkito.com
- www.flamenkos.com
- www.loscaminosdelcante.com
- www.revistalaflamenca.com
- www.tallerflamenco.com
- www.tristeyazul.com

Blogs:

- www.eleodelamemoria.blogspot.com
- www.desdemitorrecobalto.blogspot.com

Redes Sociales:

- Facebook
 - *Amigos de la Copla.*
 - *Flamenco en la Historia.*
 - *Casa Patas Flamenco.*

FUENTES AUDIOVISUALES

Bases de datos *on line* de películas

- Archivo de películas estrenadas de FILMOTECA ESPAÑOLA.
- BASES DE DATOS DE CINE EN CD-ROM. Estudio Descriptivo-Comparativo: Mayte López Ferrer. Instituto de Gestión de la Innovación y del Conocimiento (INGENIO).
- BASES DE DATOS DE LA FEDERATION INTERNATIONALES DU ARCHIVES FILMOGRAPHICS (FIAPF).
- BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES.
- CINEMEDIA.
- FILM INDEX INTERNATIONAL (FII).
- Fondos fílmicos de FILMOTECA ESPAÑOLA.
- INTERNATIONAL MOVIE DATABASE.
- THE COMPLETE INDEX TO WORLD FILM SINCE 1895 (CIWF).
- UNITED STATES LIBRARY OF CONGRESS.

Producciones audiovisuales:

- *Cantares* (1978) Dir. Lauren Postigo (RTVE).
- *Imágenes perdidas* (1990-1991) Dir. Vicente Romero (RTVE series).
- *Memorias del cine español.* (1998) Dir. Diego Galán (RTVE series).
- *Queridos Cómicos.* (1992) Dir. Diego Galán (RTVE series).

Un recorrido histórico desde la tonadilla y sus antecedentes hasta la copla. Un estudio en profundidad sobre los orígenes de la canción popular y su relación con el cine mudo español durante el periodo 1896-1932.

La presente investigación plantea la catalogación histórica de los diferentes géneros musicales y teatrales que han llevado a España a asumir, tras diversas mixtificaciones, la copla como forma musical representativa y máximo exponente de música autóctona que, además, actúa como referente en el resto del mundo. A ello sumamos la utilización que, de estas distintas formas musicales tipificadas, el cine realizó en beneficio propio mediante la utilización de los distintos aparatos grabadores y reproductores de música y sonido, para conseguir la integración de ambos en la banda de celuloide, los diversos experimentos realizados y la consecución final del intento. Desde el protocine y el precine hasta la primera película rodada con sonido directo en territorio nacional.

*Hasta que el pueblo las canta,
Las coplas, coplas no son,
Y cuando las canta el pueblo
Ya nadie sabe el autor.
Tal es la gloria, Guillén,
De los que escriben cantares:
Oír decir a la gente
Que no los ha escrito nadie.
Procura tú que tus coplas
Vayan al pueblo a parar,
Aunque dejen de ser tuyas
Para ser de los demás.
Que, al fundir el corazón
En el alma popular,
Lo que se pierde de nombre
Se gana de eternidad.*

Manuel Machado

